



LIVRAISON DU 1^{er} DÉCEMBRE 1865

TEXTE.

- I. GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — LIVRE TROISIÈME. — PEINTURE, par M. Charles Blanc.
- II. UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE. — LES NIELLES ET LES ÉMAUX, par M. Alfred Darcel.
- III. LES GEMMES ET JOYAUX DE LA COURONNE AU MUSÉE DU LOUVRE, par M. Philippe Burty.
- IV. UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LA RENAISSANCE ET LES TEMPS MODERNES. — MÉDAILLES, MEUBLES ET TAPISSERIES, par M. Paul Mantz.
- V. PREMIER TESTAMENT DE BENOÎT BORDONO, trouvé et traduit par M. de Mas-Latrie.
- VI. BULLETIN MENSUEL, par M. Léon Lagrange.
- VII. BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1865, par M. Paul Chéron.

GRAVURES.

- Esquisse dessinée, de Raphaël, pour la mise au tombeau. Dessin de M. Parent, gravure de M. Piaud.
- Attitude du prophète Isaïe, par Michel-Ange (chapelle Sixtine). Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.
- Attitude de la figure d'Aza, par Michel-Ange (chapelle Sixtine). Dessin et gravure par les mêmes.
- Gestes tirés de la Cène de Léonard de Vinci (Sainte-Marie des Grâces, Milan). Dessin et gravure par les mêmes.
- Le Sacrifice d'Abraham, par Rembrandt. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh.
- Élymas frappé d'aveuglement, par Raphaël. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Boetzel.
- Exemples de figures découpées et mouvantes, d'après Paillot de Montabert.
- Reliquaire niellé du xii^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. Germeau.
- Reliure byzantine, par M. Gaucherel. Gravure tirée hors texte. Collection de M. le marquis de Ganay.
- Boîte de miroir en cristal émaillé. Dessin de M. Delange, gravure de M. Boetzel. Collection de M^{me} la baronne de Rothschild.
- Email colonais du xii^e siècle. Dessin de M. Delange, gravure de M. Midderigh. Collection du prince Czartoryski.
- Navette à encens du xv^e siècle. Dessin et gravure par les mêmes. Collection de M. Germeau.
- Nativité. Email de Léonard Pénicaud. Collection de M. Dutuit.
- Adoration des bergers. Email, par Kip^t dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Guillaume. Collection de M. le baron de Rothschild.
- Figure de femme. Email de Pierre Pénicaud (?) dessiné et gravé par les mêmes. Collection de M. Gatteaux.
- Lionel d'Este, par Pisan. Dessin de M. Gaillard, gravure de Hotelin. Collection de M. Signol.
- Le doge Memmo, par Guillaume Dupré. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Dupain. Collections de MM. Labouchère et Wasset.
- Coffre de mariage, xvi^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. le baron de Rothschild.
- Panneau sculpté. École française du xvi^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. Bonaffé.
- Commode de Caffiéri. Dessin et gravure par les mêmes. Collection de M. le marquis d'Hertford.
- Encoignure. Époque Louis XVI. Dessin et gravure par les mêmes. Collection de M. le marquis d'Hertford.
- Console de Marie-Antoinette. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Boetzel. Collection de M. Double.

Armes du xvi^e siècle, par M. Jacquemart. Gravure tirée hors texte. Collection de M. Spitzer. Cette gravure devra trouver sa place dans le prochain numéro. Une note en indiquera la pagination.

GRAMMAIRE

DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE

LIVRE TROISIÈME.

PEINTURE

IX.

SOIT QUE LE PEINTRE CHERCHE SA COMPOSITION EN SE BORNANT
A LA DESSINER, SOIT QU'IL COLORIE SON ESQUISSE,
IL N'ENTRE DANS L'EXPRESSION QU'EN DÉFINISSANT, PAR LE DESSIN,
L'ATTITUDE, LE GESTE OU LE MOUVEMENT DE CHAQUE FIGURE.



A composition ne s'improvise point. Lors même que le peintre, ému, l'aurait vue se produire aux yeux de sa pensée dans un moment de rapide inspiration, il faudra bien qu'il la médite, qu'il en vérifie la vraisemblance, qu'il la soumette à l'épreuve du jugement.

« Eh quoi ! improviser ! écrivait Eugène Delacroix ; c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps, contenter

l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme sa langue de tous les jours. Connait-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts ? Qui pourra dire ce que tel passage admirable a coûté ?...

Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation chez le peintre serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs; mais sans l'ébauche, et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez Rubens, en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste, ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans *la conception de l'ensemble*, dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés; c'est là qu'il a vraiment travaillé. »

Ainsi parle un artiste qui eut la fièvre de son art, et qui fut passionné souvent jusqu'au délire. Comme l'orateur qui cherchait son éloquence en écoutant les murmures du peuple dans le soulèvement des flots, le peintre doit chercher son tableau en pensant aux spectateurs présents ou futurs qui le jugeront; il doit se préparer de longue main à *parler la langue des dieux*.

Mais comment l'artiste éprouvera-t-il sa composition? Devra-t-il, du premier coup, en essayer les couleurs, et par conséquent le clair-obscur, ou bien est-ce par des lignes seulement qu'il ébauchera l'expression de sa pensée? De très-grands maîtres, tels que Michel-Ange, Raphaël, André del Sarte, Jules Romain, n'ont fait que dessiner leurs esquisses, comme ils eussent projeté un bas-relief. Avant de songer à colorier, à éclairer leur tableau, ils en ont arrêté la construction et les formes. Cependant, si la peinture est inséparable de la couleur et de la lumière, il semble que le crayon ou le charbon ne suffisent pas à l'artiste qui compose, et qu'il lui importe de se représenter, la palette à la main, le genre d'effet qui devra concourir à l'expression et la résumer. Rembrandt n'a pas plutôt conçu son tableau qu'il l'éclaire de sa pensée. Rubens prévoit le jeu des couleurs, même dans une ébauche où il ne fait qu'indiquer les masses de clair et d'ombre. Prud'hon, lui aussi, invente toujours en collaboration avec la lumière; dès qu'il imagine son drame, il le voit aux clartés du soleil, ou aux rayons de la lune, ou à la lueur des flambeaux. Que décider entre des méthodes si différentes et des génies si divers? Faut-il condamner les grands Italiens pour avoir donné une si haute préférence au dessin dans l'esquisse de leurs œuvres? Non. Ces maîtres par excellence furent préoccupés avant tout de l'élément moral en soi : de l'expression. La couleur et l'effet, qui parlent aux sens plutôt qu'à l'esprit, leur parurent des moyens plus extérieurs et, partant, secondaires. Toute com-



ESQUISSE DESSINÉE DE RAPHAEL POUR LA MISE AU TOMBEAU.

Galerie Borghèse.

position leur était bonne, dès qu'elle était bien agencée dans ses lignes, dès que les masses en étaient pondérées et bien écrites, et ils se promettaient de la rendre expressive par le caractère des formes, par le langage du dessin, le choix du contour.

Représentons-nous Michel-Ange traçant à la plume la composition du *Jugement dernier*, dont les ébauches n'ont point péri. D'une volonté souveraine, d'une main magistrale, il esquisse des figures et des groupes, dont il prévoit le mouvement et la violence. Il n'existe encore sur le papier que des traits mâles et rapides; mais déjà l'on saisit la texture de cette grande tragédie; l'on voit venir du fond des airs une troupe d'anges menaçants qui portent les instruments de la passion, comme pour en écraser l'humanité; on devine le Christ fulminant; on entrevoit des avalanches de réprouvés qui sont précipités dans l'abîme; on pressent la terreur qui remplira toutes les âmes, même celles des martyrs qui montrent les marques de leurs supplices, comme s'ils tremblaient de n'avoir pas mérité le pardon céleste. A travers ces griffonnements de la plume apparaissent des patriarches étonnés, des femmes remplies d'angoisses, et la Vierge, qui semble elle-même effrayée d'avoir enfanté un Dieu si terrible. Les péchés les plus hideux roulent pêle-mêle, les morts se réveillent, l'enfer s'entr'ouvre, et tout cela n'est exprimé que par un enchevêtrement de lignes héroïques; les groupes se relient, l'ordonnance se prépare, la composition se complique et se noue, et tout ce que dira la fresque est déjà prévu dans ce brouillon sublime. Sans avoir recours aux effets de la couleur et de la lumière, le peintre atteindra son but suprême; il aura exprimé le sentiment d'une inexprimable terreur.

Supposez maintenant qu'un génie du Nord, un génie à la Rembrandt, songe à peindre une telle scène; c'est un autre chemin qu'il va prendre pour arriver jusqu'au fond de notre âme; c'est par des taches de couleur que ce drame immense commencera à se débrouiller, comme à travers un nuage. J'imagine que, dans la profondeur infinie des ombres, on verra les nations vidant leurs tombeaux, et que la joie des bienheureux sera indiquée par les fanfares du coloris, tandis que l'épouvante sera exprimée par des teintes sinistres, plutôt que par des formes tourmentées et violentes. Les âmes incertaines de leur sort seront enveloppées d'une demi-lumière mystérieuse. Le ciel radieux, la terre assombrie, diront assez le contraste des destinées éternelles; et l'enfer s'allumera aux feux de la couleur... Voilà comment les grands peintres, en variant leurs moyens suivant leur génie, peuvent déconcerter la philosophie de l'art et la contraindre, elle aussi, à varier ses lois, ou du moins à les assouplir.

Cependant, l'art du peintre, ayant aujourd'hui parcouru le cycle entier de ses développements, ne saurait plus négliger les effets de la couleur et du clair-obscur en ce qu'ils ont d'expressif. L'âge de la peinture est trop avancé pour qu'elle remonte aux époques où sa jeunesse lui permettait de faire des prodiges sans employer à la fois toutes ses ressources. On peut donc regarder comme préférable la méthode de colorier l'esquisse, surtout quand on veut obtenir l'expression qui résulte de la couleur et de la lumière, expression qui convient au naturalisme et qui est si importante dans le paysage. Mais les grands peintres qui composent de figures humaines la trame de leurs ouvrages, n'en continueront pas moins de poursuivre l'expression par l'attitude, le geste, ou le mouvement de ces figures.

Il n'en est pas de la peinture comme de la statuaire : les figures du peintre, n'ayant ni épaisseur ni pesanteur, n'étant que de pures apparences, peuvent prendre des attitudes, faire des gestes qu'il serait impossible d'exécuter en marbre. La modération du mouvement, la sobriété du geste, nous l'avons dit, sont des lois inhérentes à la sculpture ; elles sont voulues et par la solidité de la statue et par sa dignité, car ce n'est pas seulement parce que ses figures sont pesantes que le statuaire s'interdit un geste déployé, outré ; c'est parce que les formes divinisées d'une beauté calme conviennent à des êtres dont l'image doit durer des siècles, et que leurs mouvements pris, non pas en dehors de la vie, mais au-dessus d'elle, doivent annoncer une âme sereine, comme celle des dieux immortels ou des héros qui le sont devenus.

Moins réservé dans son élan, plus hardi et plus libre, le peintre peut représenter des attitudes qui seraient incompatibles avec la gravité du marbre. Il peut oser des mouvements qui révèlent le feu de la passion, des gestes qui trahissent le bouillonnement du sang dans le cœur. Mais, ici encore, la seule imitation de la nature ne suffit pas plus au tableau qu'à la statue ; il y faut du choix, il y faut du style.

Écoutez un homme passionné, observez-le : ses paroles comme ses gestes diront d'une manière frappante et vraie la passion qui l'anime ; mais il se peut que ses paroles emportées soient d'une vérité ignoble, et que le débordement de ses gestes soit d'une vérité repoussante. Il se peut aussi que, faute d'une suffisante vitalité, il manifeste imparfaitement les émotions qu'éprouvera son âme débile. De là, pour le poète et pour le peintre, la nécessité d'adoucir ce que la nature a prononcé trop fortement, ou d'accentuer avec énergie ce qu'elle a trop faiblement exprimé. L'observation de la pantomime naturelle est donc une

excellente étude, à la condition que l'artiste saura tantôt la rendre plus significative en y insistant, tantôt épier le moment où elle était énergique sans être vile.

Mais le geste n'est pas seulement individuel, c'est-à-dire modifié par le tempérament de chacun; il varie aussi de caractère suivant les mœurs et les idées, suivant les climats, et chaque nation y met l'empreinte de son génie. Quelle différence entre la réserve d'un Anglais et la grimaçante mimique d'un Napolitain! Comment donc découvrir le principe du geste à travers de pareilles variations? Est-il possible de démêler, parmi tant de nuances, des accents génériques? Oui. Malgré ses variantes, le geste a ses racines dans le cœur humain, et il est possible de les y retrouver. Quels que soient, par exemple, les divers signes de la vénération, elle s'exprime, dans tous les pays du monde, par une tendance à incliner la tête et à rapetisser le corps, comme pour figurer l'infériorité de celui qui vénère à l'égard de celui qui est vénéré. Tandis que l'Européen du nord marquera son respect par une froide inclination de tête, l'homme de sang méridional se pliera en deux, et l'Oriental se prosternera jusqu'à terre en cachant son visage. Mais toutes les différences, sensibles ou légères, seront comprises entre ces deux extrêmes, et l'artiste aura ainsi, pour choisir sa pantomime, une échelle entière de nuances.

Si les gestes et les mouvements de l'homme étaient tous dictés par l'organisme, ils auraient entre eux plus de ressemblance, parce que l'arrangement de la machine humaine les produirait d'une manière fatale, sans autres diversités que celles des tempéraments, débiles ou énergiques, généreux ou froids.

Mais il est des mouvements, des gestes et des attitudes qui ont leur source dans les profondeurs de l'âme, et dont la manifestation extérieure n'est qu'un écho affaibli, un symbole de ce qui agite le monde de l'imagination, ce monde intime où se passent les rêves de l'homme endormi et les songes de l'homme éveillé. Le geste a ses métaphores comme la parole. On repousse une proposition malsonnante à peu près comme on repousserait une bête dangereuse; on recule au récit d'une horreur comme on reculerait devant la réalité d'un spectacle affreux. L'orateur qui rumine ses harangues et qui veut entraîner son auditoire imaginaire, a besoin de se mouvoir, de marcher au pas de son discours, comme faisait Rousseau quand il allait par les chemins déclamant ses prosopopées. Ce n'est pas en regardant au hasard la nature que l'artiste pourra y rencontrer l'expression de ces pantomimes qui révèlent les évolutions secrètes de la pensée. Lorsque Michel-Ange, décorant le plafond de la chapelle Sixtine, a voulu peindre la *préoccupation* dans

la figure d'Isaïe, c'est dans les hauteurs de son esprit qu'il a trouvé l'ensemble des lignes propres à exprimer l'attention d'un penseur que rien ne peut distraire de ses méditations. Un ange appelle Isaïe au moment où, ayant placé sa main dans le livre de la Loi, pour marquer l'endroit où s'arrêtait sa lecture, le prophète poursuivait le cours de ses pensées. Sans presque remuer son corps, il tourne lentement la tête



ATTITUDE DU PROPHÈTE ISAÏE, PAR MICHEL-ANGE.

Chapelle Sixtine.

comme si la voix même d'un ange ne pouvait l'arracher à l'abîme de réflexions où il est plongé.

Les Prophètes et les Sibylles de Michel-Ange sont les plus beaux exemples de cette vérité supérieure de gestes ou d'attitudes dont la nature ne contient que le germe, et qu'il appartient au génie de découvrir pour en créer les types immortels. Les figures sublimes de Jérémie et de Daniel, de Jaël et de Zacharie, les Sibylles d'Érythrée, de Cumes, de Delphes, sont en ce genre de véritables créations. Sans mentir à la nature, elles sont cependant surnaturelles. Chacune de leurs attitudes, chacun de leurs mouvements, racontent les drames de la pensée. Nous l'avons dit ailleurs : la Sibylle de Delphes est la plus fière image de l'intelligence qui commande ; la Sibylle de Cumes paraît obsédée par des

énigmes indéchiffrables. La Sibylle Persique lit de près dans une écriture pleine de mystères qu'elle semble dévorer. Celle de Libye, tenant son livre haut et jetant au-dessous d'elle un regard dédaigneux, exprime le mépris du vulgaire auquel il est interdit de jamais voir les livres sibyllins.

Et quelle puissance idéale dans la figure de Jérémie ! Le prophète des lamentations est accablé sous le poids des tristes pressentiments ; accoudé sur son genou, il soutient d'une main sa tête qui penche, et ferme sa bouche prête à gémir, tandis qu'il laisse tomber son autre main avec une indicible mélancolie. Il n'est pas jusqu'à sa draperie rude et négli-



ATTITUDE DE LA FIGURE D'AZA, PAR MICHEL-ANGE.

Chapelle Sixtine.

gée qui n'ajoute à l'expression par ce jet simple et grandiose, qui est ici comme le geste du vêtement. Faut-il peindre, au lieu des malheurs que le prophète entrevoit dans l'avenir, les malheurs que l'humanité éprouve dans le présent, c'est encore dans les fresques de Michel-Ange que nous chercherons un exemple de ce grand style qui, loin d'affaiblir l'attitude en la généralisant, la rend encore plus frappante en lui imprimant une signification typique. Jamais la conscience de l'infortune, l'excès de l'abattement physique et de la lassitude morale, furent-ils exprimés d'une façon plus mémorable que dans l'attitude d'Aza ?

Jusqu'où peut aller en peinture l'expression par le geste, il faut le voir et l'admirer dans la *Cène* de Léonard de Vinci. Là on peut reconnaître ce qu'est le style et comment l'observation de la vie réelle, après avoir germé dans l'esprit d'un grand peintre, le conduit à une vérité plus haute. Il fallait répéter onze fois la surprise douloureuse que dut pro-



GESTES TIRÉS DE LA CÈNE DE LÉONARD DE VINCI.

Sainte Marie des Grâces, à Milan.

duire sur des amis fidèles l'annonce d'une trahison. Il fallait peindre l'étonnement, l'indignation, la douleur, la tendresse, la loyauté naïve, la candeur inaltérable, tous les sentiments enfin, ou mieux, toutes les variantes du sentiment que dut éveiller parmi les apôtres cette parole du Christ : « Un de vous va me trahir ! » Léonard, avec cette pénétration qui lui faisait découvrir les âmes dans les allures du corps, sut motiver les nuances individuelles du sentiment commun à tous les apôtres. L'un s'étonne en menaçant déjà le traître ; l'autre est abattu à la seule idée d'un si grand crime ; celui-ci pense à se disculper ; celui-là cherche le coupable. L'honnêteté indignée prend la forme du mépris ou se traduit en colère. L'irritable saint Pierre voudrait venger son maître ; saint Jean ne songe qu'à mourir avec son dieu. Chacun des apôtres représente une des faces de l'humanité à la veille de renouveler son génie et son cœur. Mais les gestes de la *Cène* ont été analysés avec beaucoup de chaleur et de sagacité par Stendhal, qui, cette fois, renonçant aux affectations de sa manière indiscreète, a écrit sous la dictée d'une émotion vraie : « ... Saint Jacques le Mineur, passant le bras par-dessus l'épaule de saint André, avertit saint Pierre que le traître est à ses côtés. Saint André regarde Judas avec horreur. Saint Barthélemy, qui est au bout de la table, s'est levé pour mieux voir le traître. A la gauche du Christ, saint Jacques proteste de son innocence par le geste naturel à toutes les nations : il ouvre les bras et présente sa poitrine sans défense. Saint Thomas quitte sa place, s'approche vivement de Jésus, et élevant un doigt de la main droite, semble dire au Sauveur : « Un de nous ? » C'est ici une des nécessités qui rappellent que la peinture est un art terrestre. Il fallait ce geste pour caractériser le moment aux yeux du vulgaire, pour lui bien faire entendre la parole qui vient d'être prononcée... Saint Philippe, le plus jeune des apôtres, par un mouvement plein de naïveté et de franchise, se lève pour protester de sa fidélité. Saint Matthieu répète les paroles terribles à saint Simon qui refuse d'y croire. Saint Thadée, qui le premier les lui a répétées, lui indique saint Matthieu qui a entendu comme lui. Saint Simon, le dernier des apôtres à la droite du spectateur, semble s'écrier : « Comment osez-vous dire une telle horreur... »

Passons maintenant à un autre ordre d'idées, et supposons l'artiste occupé à peindre des tableaux anecdotiques, des scènes de mœurs, ou bien des fêtes de village, comme se plaisaient à les représenter Callot dans ses eaux fortes, Téniers dans ses peintures ; le génie de l'observation lui suffira, parce que le comique n'exclut pas le laid, bien au contraire, et

que, parmi les gestes populaires et familiers, le peintre n'aura qu'à choisir le plus vif. Le style y serait employé à contre-sens, car la valeur de la pantomime est ici justement dans le tour individuel, dans la curiosité de l'accident. Généralisé, le grotesque serait froid; il n'a de saveur que lorsqu'il est particularisé au dernier point, saisi par un esprit photographique, pris sur le fait. Un bohémien de Callot, un paysan de Téniers, et même un invalide de Charlet, sont d'autant plus intéressants qu'ils ne ressemblent à aucun autre et tranchent sur leur espèce par une silhouette profondément singulière. Mais les originaux ne se trouvent que dans la nature. Il faut avoir couru les foires, comme Callot, ou hanté les kermesses, comme Téniers, pour peindre, par exemple, les gestes et les mouvements d'un joueur de boule, lorsque, après avoir lancé la sienne, il l'accompagne en courant, la suit de l'œil, l'encourage de la voix et de la main, tremble à chaque pierre qui peut la heurter, et la conduit jusqu'au bout avec une pantomime qui hésite entre la déception et le triomphe. Voyez, dans une des lithographies inimitables de Charlet, l'*Appel du contingent communal* : avec quelle finesse de vérité il nuance les allures du jeune soldat que la discipline du régiment n'a pas encore façonné ! On distingue au premier coup d'œil, dans la bande, celui qui déjà courbe la tête pour laisser passer les balles, celui qui regrette *son doux Falaise*, et le garçon de ferme qui s'avance résigné, et le mauvais sujet (quelque apprenti roulier) qui porte une mèche de cheveux sur le front, garde son chapeau sur l'oreille, arrive en sifflant et se promet de gagner tout de suite une balle dans la tête ou des chevrons.

Ainsi, la part du naturel est d'autant plus grande que l'art descend et se familiarise. La naïveté est alors le don le plus heureux; elle est même précieuse dans les sujets graves où se mêlent quelques traits de la vie commune. Le tableau de Lesueur, où l'on voit saint Bruno qui reçoit une lettre du pape, nous montre un exemple charmant de naïveté dans la contenance embarrassée de l'envoyé rustique, qui, la main à son bonnet, cherche à lire l'effet de la lettre sur le visage du chartreux, et ne sait s'il lui est permis de se couvrir pendant la lecture.

Il est un grand peintre qui a excellé dans l'art du geste : c'est Rembrandt. Celui-là n'a point connu le beau; mais souvent il a rencontré le sublime. En puisant son inspiration dans le cœur, il a été grand parce qu'il a été humain et qu'il a ainsi touché à ce qu'il y a, dans la nature, de permanent et d'invariable. Sous le costume des Juifs de Hollande, il a peint des hommes de tous les pays et de tous les temps. Ce qu'il a compris à merveille, c'est que le geste est le langage optique, le langage

propre à la peinture, qui doit rendre la pensée visible. Lorsque Rembrandt représente un drame de l'Écriture, tel que le *Sacrifice d'Abraham*, comme il transpose avec génie les paroles de la Genèse : « L'ange de l'Éternel lui cria des cieux : Abraham ! Abraham ! ne mets point ta main sur l'enfant !... » Traduit en peinture, le cri de l'ange devient un geste



LE SACRIFICE D'ABRAHAM, PAR REMBRANDT.

décisif. Le messager de Dieu, saisissant de ses deux mains les deux bras du patriarche, nous fait voir à la fois le commencement et la fin de la tragédie. Et puisque nous parlons de gestes et d'attitudes, combien est touchante la résignation d'Isaac qui tend le cou à son père avec la confiance et la douceur de l'agneau qu'on va égorger ! Avant de plonger le couteau dans le sang de son fils, le vieillard lui couvre les yeux d'une main pour lui épargner au moins la vue de la mort. Toute cette pantomime est admirable,



607221

ÉLYMAS FRAPPÉ D'AVEUGLEMENT, PAR RAPHAEL.

plus pathétique même que le récit de la Bible, d'après lequel tant d'autres peintres, même célèbres, pour se conformer à la lettre du livre sacré, ont dessiné un ange qui, froidement et vaguement, montre le ciel.

Toutefois, le dernier mot de l'art, c'est de concilier la force du geste avec la beauté du mouvement, la chaleur du vrai avec la dignité du style. C'est en quoi Léonard de Vinci et Raphaël sont incomparables. Raphaël en particulier a eu le secret de faire entendre, par la mimique de ses figures, plus de choses encore qu'il n'en fait voir. Il sait indiquer par son mouvement un reste de l'action qui a précédé et un peu de celle qui va suivre. Quelle vérité parlante dans la figure d'Élymas frappé d'aveuglement par saint Paul ! Le geste paraît naïf, et cependant il est choisi. La nature en a fourni le motif : mais le style en a revisé l'expression. « Et à l'instant, des ténèbres tombèrent sur lui, et, tournant de tous côtés, « il cherchait quelqu'un qui le conduisit par la main. » Cet instant, Raphaël l'a merveilleusement saisi, de manière à nous montrer la soudaine et irrésistible puissance de l'apôtre. L'enchanteur, privé de la vue, cherche un guide, non pas comme l'aveugle-né qui est habitué de longue date à la prudence, mais comme un homme qui, tout à l'heure, y voyait encore, et qui, brusquement, est passé de la lumière à la nuit. Pour bien sentir cette nuance, il faut comparer l'Élymas de Raphaël avec l'eau forte de Rembrandt où cet autre grand maître a représenté le vieux Tobie et si bien rendu la timidité instinctive et les tâtonnements de l'aveugle qui, habitué aux ténèbres, traîne ses pas et n'avance la main qu'en tremblant.

Jetez les yeux sur l'*École d'Athènes* : une attitude, un geste, y caractérisent tous les philosophes de l'antiquité. Le cynisme de Diogène est raconté par l'abandon de sa posture ; la doctrine obscure et décourageante d'Héraclite, par sa contenance attristée ; l'indifférence du pyrrhonnien, par sa manière tranquille et ironique de regarder par-dessus l'épaule du jeune aspirant qui écrit avec ardeur les paroles entendues. Le divin Platon montre du doigt la patrie de l'idéal ; le positif Aristote semble modérer du geste l'enthousiasme de son maître. Socrate qui raisonne en tenant de sa main droite l'index de sa main gauche, a l'air de compter sur ses doigts les déductions qu'il arrache une à une à son interlocuteur Alcibiade. Dans le groupe des élèves d'Archimède, on reconnaît, à la différence du maintien, le disciple attentif et recueilli qui suit le théorème du géomètre ; l'écolier qui, plus pénétrant, a devancé la démonstration, et celui qui, voulant l'expliquer à un quatrième, ne trouve en lui qu'une intelligence tardive, accusée par l'inertie du visage et par une main ouverte qui n'a pu encore rien saisir.

Au cinquantième chapitre de son traité, Léonard de Vinci recommande l'imitation des muets dans leur pantomime (*li moti de' mutoli*), parce que les muets, faute de posséder un signe, ont appris l'art d'y suppléer par tous les autres; mais la crainte de n'être pas compris pousse les muets jusqu'à l'excès du geste, et pourrait conduire le peintre aux grimaces, ou tout au moins à cette mimique ressentie et chargée dont Nicolas Poussin ne s'est point assez défendu. La pantomime du peintre n'est pas seulement un moyen de faire comprendre l'intention de ses figures; c'est un moyen de les représenter belles et intéressantes dans leurs passions mêmes. Le personnage d'un tableau doit plutôt laisser voir son âme que la faire voir. Son geste n'est pas pour démontrer sa passion, mais pour la trahir.

L'auteur du *Marcus Sextus* et de *Clytemnestre*, Pierre Guérin, allait souvent étudier son art au théâtre. De là sa manière poétiquement solennelle, mais quelquefois apprêtée et tendue. Il semblerait, au premier abord, que l'étude de la scène tragique doit profiter au peintre de style : il n'en est pas ainsi cependant. La pantomime du comédien, expliquée par la parole, ne saurait être la même que celle du peintre qui ne parle qu'aux yeux. Le spectateur que les scènes précédentes ont préparé, que la déclamation échauffe et entraîne, permet aux héros de théâtre des mouvements exagérés, dont il ne voit pas même l'exagération. Il en est du geste scénique à peu près comme du décor; l'un et l'autre s'adressent à des masses pour lesquelles il convient de charger les couleurs et les actions, parce qu'elles n'y regardent et n'y peuvent pas regarder d'assez près pour apprécier les délicatesses et les nuances que conseillerait le goût. Là, sans doute, comme partout, il importe de frapper juste; mais il faut aussi frapper fort. Au contraire, n'ayant devant lui qu'un spectateur de sang-froid, le peintre ne saurait lui faire accepter rien d'outré ni de factice. Il est donc vrai que ce n'est pas dans les conventions du théâtre, mais dans la vérité de la passion et de la vie qu'il doit chercher son inspiration première. Pourquoi s'en rapporter aux interprétations de la poésie, au lieu de remonter aux sources de la poésie elle-même?

Ce qu'il y a de commun entre l'acteur et le peintre, c'est qu'ils étudient la vérité individuelle d'autant plus qu'ils se rapprochent du comique. Lorsque Molière écrit le *Misanthrope* ou le *Tartufe*, il généralise, il est vrai, mais il entre alors dans une comédie si haute qu'elle touche au tragique. De même, le peintre, à mesure qu'il s'élève, abandonne la petite vérité pour la grande, se rappelant que la peinture, comme le théâtre, à ses brodequins et ses cothurnes.

Le célèbre Garrick disait un jour à un comédien qui jouait le rôle

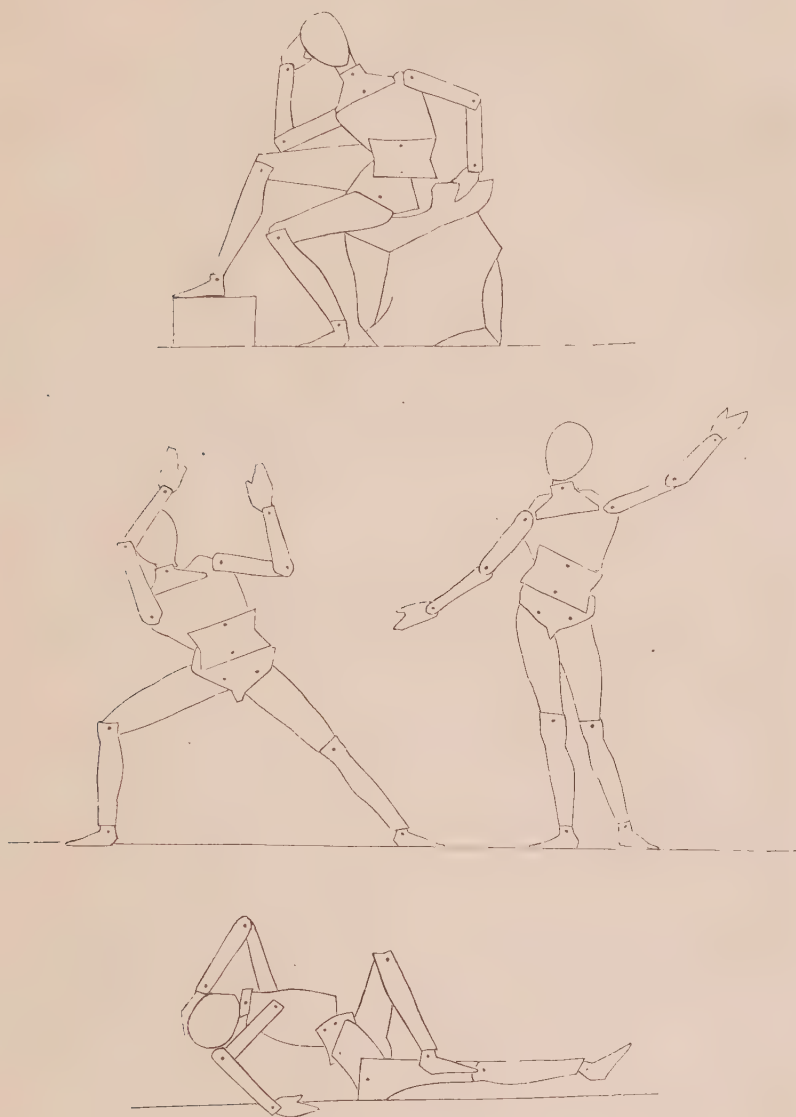
d'un ivrogne : « Mon ami, ta tête est véritablement ivre; mais tes pieds et tes jambes sont pleins de raison. » Cela revenait à dire que l'unité est dans le geste la loi des maîtres et le secret de la nature. Gratiolet a fort bien dit (*Conférences sur la physionomie*) : « La société des organes du corps vivant est une république parfaite : tous les organes gémissent à l'occasion de la douleur d'un seul; tous se réjouissent quand un seul est dans la joie... et cette contagion du sentiment, ce concert des organes, sont exprimés à merveille par le mot *sympathie*... » La nature, en effet, a localisé nos organes, mais pour les rendre ensuite solidaires. La vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher, divisent le travail de la vie, et font l'analyse des sensations dont la synthèse est dans l'âme. Nous ne saurions ni toucher les couleurs, ni voir les parfums; le son n'affecte point nos yeux, ni la lumière notre goût, et l'odorat ne nous dit point si la rose est plus légère que l'œillet; mais la sensation, une fois reçue, se généralise : elle retentit dans tout l'organisme. Voyez la figure du Laocoon : elle souffre de la tête aux pieds; elle frémit jusqu'à l'orteil.

Descartes observe que notre âme, qui a toujours quelque influence sur les muscles, n'a aucun pouvoir sur le sang, et qu'ainsi la pâleur ou la rougeur subite ne dépendent point de notre volonté. Cette belle remarque peut s'étendre à certains gestes qui sont aussi involontaires que les mouvements du sang, et qui échappent à l'empire de l'âme. C'est au peintre d'en prendre note, je veux dire d'en dessiner un trait hâtif lorsqu'il a pu les saisir au passage dans la réalité vivante.

Mais les modèles ne sont pas toujours sous les yeux du peintre, et combien d'ailleurs sont fugitifs les mouvements que la nature nous offre ! Comment même les imiter sur la vie si on n'en connaît les conditions mécaniques et les rouages ! Les artistes de l'antiquité, selon toute apparence, se servaient, pour étudier le geste, de squelettes artificiels, dont les membres étaient assemblés par écrou aux jointures. Ces sortes de statuettes articulées sont décrites avec précision dans une satire de Pétrone : « Pendant que nous buvions ainsi et que nous admirions la magnificence
« du repas, un esclave apporta un squelette d'argent, construit de telle
« sorte que ses articulations et ses vertèbres pouvaient se tourner en
« tout sens. Après avoir posé plusieurs fois ce squelette sur la table, et
« lui avoir donné les différentes postures que permettaient les attaches
« mobiles de ses membres (*catenatio mobilis*), Trimalcion s'écria : Pau-
« vres humains ! ce que c'est que de nous !... »

Ce passage de Pétrone nous rappelle l'écrivain qui nous le signala, le savant et judicieux Paillot de Montabert, que nous avons connu dans

les dernières années de sa vie, lorsqu'il habitait Saint-Martin de Troyes, ancienne abbaye du Primatice. Devenu aveugle, il aimait causer d'un art



EXEMPLES DE FIGURES DÉCOUPÉES ET MOUVANTES,

D'après Paillot de Montabert.

qui avait absorbé toutes ses pensées. Un jour que nous parlions de mannequins, il nous pria de lui lire un chapitre de son *Traité de peinture*, où il décrit les figures découpées et mouvantes que les peintres antiques

avaient dû employer, disait-il, non-seulement pour chercher et composer des pantomimes expressives, mais pour représenter des figures qui volent ou qui se précipitent, et dont les mouvements n'ont pu être posés par aucun modèle. C'était en regardant les figures peintes à teintes plates sur les vases grecs, que le profond théoricien avait songé aux mannequins en cartes découpées dont il a donné le dessin dans son livre. On voit, en effet, sur les poteries antiques, des gestes hardis et libres, des mouvements quelquefois outrés jusqu'à la caricature, mais toujours vifs, résolus, parlants, et qui semblent avoir été inventés au moyen de découpures mobiles. N'est-ce pas l'imagination de l'artiste, plutôt que la nature, qui a inspiré les pantomimes de ces silhouettes étonnantes, et ce qu'il y a de singulièrement expressif dans ces figures de prêtresses, de ménades, d'éphèbes et de satyres, qui tantôt paraissent célébrer des mystères, tantôt exécutent des danses sacrées, ou se poursuivent en délire autour des amphores? Est-il possible d'ailleurs qu'un modèle obéisse fidèlement, par son attitude ou son geste, à la pensée d'un autre, et à plus forte raison aux rêves d'une fantaisie étrangère? Comment dès lors suppléer au spectacle de la nature plus sûrement que par ces figures mouvantes, qui, présentant comme l'algèbre du corps humain, n'en sont que plus propres à formuler ses postures et ses mouvements, dans la mesure du possible, et qui, passant, sous la main du peintre, de la plus faible signification à la plus forte, lui disent le moment juste où le geste est déjà énergique sans être encore violenté?

Quel que soit, au surplus, le moyen que l'artiste aura préféré, c'est à lui, s'il veut grandir, de s'appuyer sur la vérité réelle pour s'élever à une vérité plus fière, de façon que ce qui, dans la nature, n'était qu'un langage, devienne, dans l'art, une éloquence.

CHARLES BLANC.



UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LE MOYEN AGE

ET LA RENAISSANCE

III.

LES NIELLES. — LES ÉMAUX.



RAVURE. NIELLES. — Dès que l'industrie sut extraire et façonner les métaux, l'art s'ingénia à les décorer. Le décor fut demandé à la forme d'abord, puis au dessin. Des intailles, puis des incrustations ornèrent les armes et les ustensiles dès l'antiquité la plus reculée; et, sans vouloir, rappeler ici des textes bien connus, nous nous contenterons de citer les gravures des miroirs et des cistes que l'exposition des collections du marquis Campana ont rendues familières à tous.

Cette pratique de la gravure fut transmise par l'antiquité aux ouvriers qui décoraient la pesante orfèvrerie des églises et des princes pendant les premiers siècles du moyen âge, et conservée, surtout en Allemagne, pendant le ^x^e siècle et le siècle suivant.

C'est une main allemande, en effet, qui nous semble avoir tracé, au ^x^e siècle, sur un bassin exposé par M. Signol, quelques épisodes de la

légende des onze mille vierges, si vénérées sur les bords du Rhin, témoins de leurs miraculeux voyages et de leur martyre.

Sur l'ombilic, la petite Ursule est assise sur les genoux du roi de Bretagne, son père, qui lui donne les premières notions de la religion chrétienne, ainsi que l'explique ce vers léonin :

VRSVLA SOLLICITE SACRA DISCIT DOGMATA VITAE.

La scène est effacée en partie par le contact des monnaies, petites et grosses, que les quêteurs ont reçues pendant un grand nombre d'années dans ce bassin, qui doit avoir passé par quelque sacristie; mais on distingue parfaitement la riche architecture supportée par deux colonnes, ornées de draperies, qui surmontent le trône du roi.

Sur le fond du bassin et vers le bord, six scènes, séparées par des colonnes entourées de draperies, représentent le voyage à Rome d'Ursule et de ses compagnes, qui s'arrêtent d'abord à Cologne (Agrippina), qu'il-lustrera au retour leur martyre, puis à Bâle, ainsi que l'expliquent six vers léonins gravés contre la marge.

La légende s'arrête là, et nous devons supposer que la suite devait se trouver soit sur l'aiguère, dont l'ombilic de ce plateau nous fait supposer l'existence, soit sur un autre bassin semblable qui, complétant celui-ci, formait ces gémellions, avec lesquels pendant le moyen âge on « donnait à laver » avant les repas.

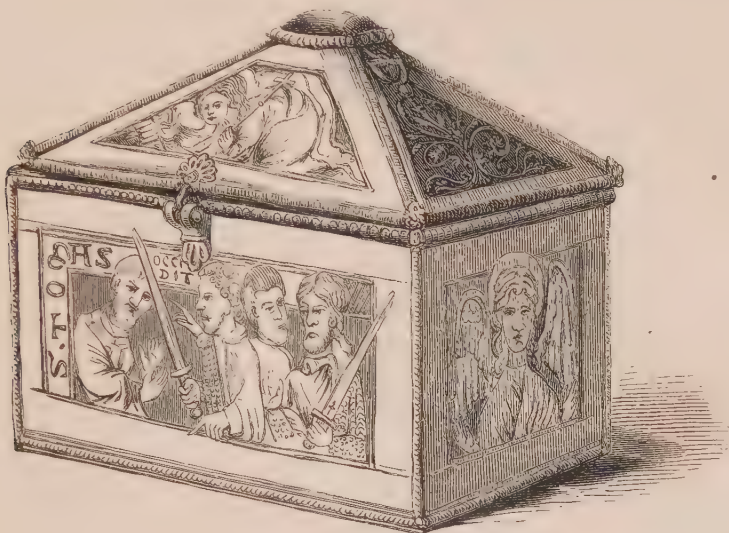
L'archéologie pourra tirer de l'étude du bassin de M. Signol de précieuses indications pour l'histoire du costume et celle des constructions navales, en même temps que pour l'histoire du dessin et de la gravure.

Le désir de donner plus d'accent à ces intailles fit remplir leurs traits d'une matière solide. Parfois ce fut un métal que l'on y incrusta, surtout dans l'antiquité. De là naquit la damasquinerie, qui, toujours pratiquée en Orient, nous est revenue à la renaissance dans les œuvres des Azziministes. Mais à toutes les époques du moyen âge, on préféra employer une matière qui, pénétrant facilement dans tous les traits de la gravure, était solidifiée et fixée par le feu. C'était le nielle, qui a généralement l'argent pour excipient.

On pourrait écrire l'histoire du nielle depuis l'époque romaine, à l'aide des textes et des monuments; et, parmi ces derniers, le moins important ne serait pas le reliquaire de Thomas Becket, que nous publions ici presque dans la grandeur de l'original.

Cette précieuse boîte, une des raretés de la collection de M. Germeau, qui en possède tant, représente sur la face que montre notre dessin le martyre du plus intrigant des saints, comme un historien l'a

appelé. Sur la face opposée, le corps de saint Thomas est porté par deux religieux de Cantorbéry, et l'inscription *SAGVIS E S TOM. (sanguis est sancti Thomæ)* nous apprend que le sang de saint Thomas était conservé dans ce reliquaire. Un ange, vu à mi-corps, est figuré sur chacun des côtés latéraux de la boîte. Les deux petites faces correspondantes du couvercle pyramidal présentent des ornements feuillagés; et sur les grandes faces, ce sont des anges. L'un assiste au martyre, ou assiste le martyr, comme on voudra l'entendre; l'autre porte l'âme de saint Thomas.

RELIQUAIRE NIELLÉ DU XIII^e SIÈCLE.

Collection de M. Germeau.

Ce reliquaire était-il une de ces ampoules plus ou moins riches que rapportaient de Cantorbéry,

« en signe del veiage
Li prince, li baron, li duc od leur barnage
Gens d'aliens pais de mult divers langage.
Prelat, moine, reclus... »

ainsi que nous l'apprend Garnier de Pont Sainte-Maxence, poète contemporain des événements? Une de ces ampoules qui contenaient le sang du martyr plus ou moins dilué comme ajoute le poète :

« En eve et en ampoule fit par le mund porter
Deus le sanc al martir pur les enfermes saner. »

Faut-il donc voir dans le nielle de M. Germeau une œuvre anglaise de la fin du ^{xii}^e siècle? Nous trouverions plutôt un caractère allemand croisé de byzantin très-prononcé dans les têtes des anges niellés sur les côtés de ce coffret, destiné sans doute à contenir une de ces ampoules en plomb que rapportaient les pèlerins, comme celle que M. A. Forgeais a trouvée dans la Seine, et publiée dans son livre sur les *Enseignes de Pèlerinage*.

Le moyen âge n'a plus à nous offrir que quelques traces de nielle sur un des reliquaires de M. Basilewski, et il nous faudrait descendre jusqu'à la renaissance pour trouver des monuments à citer. Ce serait d'abord une charmante paix italienne, de la fin du ^{xv}^e siècle, appartenant au directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, dont M. Paul Mantz a déjà parlé; puis, huit plaques garnissant une reliure du temps de Louis XIV, qui ont été exécutées par un maître allemand du ^{xvi}^e siècle.

Les différents épisodes du sacrifice d'Abraham, avec légendes en caractères hébraïques, sont représentés sur ces nielles, qui appartiennent à un membre de la famille Rothschild.

Nous citerons encore deux bustes de saint Pierre et de saint Paul d'origine italienne, mais d'époque un peu postérieure, exposés par M. Lecarpentier, et enfin un baptême du Christ enchâssé sur un vase d'autel en argent, fabriqué en Italie au ^{xvii}^e siècle, et qui appartient à M. le comte de Lavalette.

ÉMAUX CLOISONNÉS. — Nous abordons maintenant une des parties les plus magnifiques du Musée rétrospectif : une de celles qui, loin de nous présenter des lacunes, nous fournit, au contraire, sur certains points obscurs de l'histoire de l'émaillerie une abondance de documents d'où nous espérons voir sortir quelque lumière.

L'émaillerie byzantine, celle que l'on appelle cloisonnée, parce que l'émail est profond dans des alvéoles cernées par des cloisons faites avec des lames d'or soudées sur un fond, nous offre un fort beau spécimen de l'art du ^x^e siècle dans une petite croix appartenant à M. de Sevastianoff. Le Christ se détache en rose sur une croix noire bordée d'un filet rouge, qui est elle-même posée sur un champ bleu lapis où ondulent des rinceaux d'or. Une ample draperie blanche couvre les reins du Christ, et un nimbe vert, croisé de blanc bordé de rouge, orne sa tête. Au-dessus, le monogramme ordinaire I. C. X. C. est suivi de l'inscription : Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ (le roi de science).

Si l'on considère que tous les traits du dessin de ce petit bijou sont formés par une lame d'or, et que ce dessin n'est point des plus mauvais,



I. GAUCHERFL. SC

RELIURE BIZANTINE

Coll^{on} de M le M^s de Ganay

Gazette des Beaux Arts.

Imp A Salmon a Paris

que la bordure de la croix, la croix du nimbe, les lettres de l'inscription sont tracées par deux lames parallèles, on ne saura trop admirer l'habileté de l'ouvrier qui l'a exécuté.

La reliure d'orfèvrerie appartenant à M. le marquis de Ganay, que la *Gazette des Beaux-Arts* publie aujourd'hui, présente quelques plaques d'émail cloisonné formées d'entrelacs blancs, accompagnés de quelques fleurons rouges ou verts, sur fond bleu et jaune par places. Nous avons dit, dans un précédent article, que l'orfèvrerie de cette reliure nous semblait appartenir au ^{xii}^e siècle, et nous fondions notre appréciation sur le style des feuillages frappés dans la bordure qui encadre le Christ, lequel, bénissant à la latine, relève de l'art occidental. Mais une difficulté nous arrête pour dater les émaux. En effet, une inscription en émail cloisonné, dont les lettres blanches se détachent sur un fond bleu bordé de vert, incomplète aujourd'hui et présentant une interversion, prouve que les figures des évangélistes ou leurs symboles accompagnaient, suivant l'habitude, la figure du Christ. Cette inscription est ainsi rétablie par M. Jules Quicherat :

[MATTHEVS, MARCVS] LVCAS SCS Q. IOHA[N]NE[S]
[VOX H]ORVM QVATVOR REBOAT TE X̄ PE REDEMPTOR.

Or nous ne voyons aucun des évangélistes dont la voix mugit [REBOAT] le nom du Christ; preuve, suivant nous, que les belles plaques en orfèvrerie repoussée et ornée de pierres cabochons, qui alternent avec les plaques d'émail, sont postérieures à celles-ci et à l'inscription. Cette reliure nous semble donc le résultat d'un remaniement fait au ^{xiii}^e siècle, et par un ouvrier fort habile, d'une reliure plus ancienne et contemporaine peut-être du manuscrit qui est du ^{viii}^e siècle. Quant aux deux « bouillons » en cristal de roche, entourés de filigranes qui occupent les deux coins inférieurs, ils sont le produit d'une restauration postérieure faite au ^{xiii}^e siècle sans doute.

Dans l'exposition de M. Basilewski nous trouvons le saint Théodore de la collection Pourtalès, émail grec précieux parce qu'il est un des seuls connus qui soient cloisonnés en cuivre.

Nous n'insisterons point sur cette pièce, que M. J. Labarte a publiée deux fois. Dans ses *Recherches sur la peinture en émail*, il attribuait au ^{xiii}^e siècle cet émail quelque peu barbare; mais, revenant sur cette opinion dans son *Histoire des arts industriels*, il se fonde sur quelques points de ressemblance entre les entrelacs feuillagés de la bordure et ceux

d'une reliure en orfèvrerie émaillée de la bibliothèque de Sienne, pour reporter cette œuvre au x^e siècle.

Les émaux translucides, cloisonnés en or, furent fabriqués en Occident pendant tout le moyen âge, comme nous le prouve une petite plaque à quatre lobes appartenant à M. Germeau, décorée de fleurons



BOITE DE MIROIR EN CRISTAL ÉMAILLÉ.

Collection de M^{me} la baronne J. de Rothschild

symétriques formés de feuilles bleues, rouges ou vertes, épanouies à l'extrémité de longues tiges d'or sur un fond vert. Or le dessin de ces feuilles est celui qu'affectionnait notre xiii^e siècle. D'autres petits émaux sertis dans les hauts chatons coniques d'un chapeau d'orfèvrerie, que nous trouvons dans la même collection, nous semblent appartenir au xiv^e siècle. Enfin les belles plaques d'émail cloisonné qui garnissent le

bouclier de Charles IX, au musée des Souverains, nous montrent que cet art charmant fut pratiqué jusqu'à la fin du xvi^e siècle.

Un autre art, à cette époque, remplaça cependant celui des émaux byzantins, ce fut celui du cristal émaillé, dont l'exposition de M^{me} la baronne J. de Rothschild présente trois spécimens si charmants. La gravure de l'un d'eux nous dispensera d'énumérer les capricieux ornements dans le goût d'Étienne de Laune, qui s'y détachent en émaux de toutes couleurs, bordés d'un mince filet d'or sur un fond pourpre chatoyant. Mais nous voulons indiquer le mode de fabrication de ces pièces.

Sur une plaque en cristal blanc factice on creusait l'ornement, en ayant soin d'en maintenir les bords inclinés en dedans, de façon que la cavité était plus large au fond qu'à l'ouverture. Puis on y couchait une mince feuille d'or qui débordait et formait ainsi une petite caisse où l'émail était déposé, puis fondu, et fixé au feu à une température bien inférieure à celle de la fusion du cristal. La pièce, bien polie, était montée sur une feuille de paillon pourpre qui la colore par transparence.

Outre les boîtes de miroirs comme celle que nous publions, miroirs que l'on portait suspendus à la ceinture, à des chaînes d'orfèvrerie, on fabriquait ainsi des boîtes de montre. Mais toutes les pièces de ce genre que nous ayons vues étant de même style, nous supposons que ces émaux, d'un aspect si agréable, ne sont point le produit d'une industrie très-répandue, mais sont plutôt sortis d'un atelier éphémère.

Revenons maintenant sur nos pas pour étudier des œuvres qui, créées d'abord pour suppléer les émaux cloisonnés, ont fini par être les produits d'un art parfaitement original.

ÉMAUX CHAMPLEVÉS. — Comme il fallait une grande dextérité pour disposer toutes les petites lames d'or qui forment le dessin des émaux cloisonnés byzantins, comme d'ailleurs l'or était un métal très-coûteux, comme enfin le cuivre, moins malléable et moins ductile que l'or, ne pouvait permettre les mêmes inflexions et les mêmes finesses, on imagina de creuser dans une plaque de cuivre d'une certaine épaisseur des cavités séparées par des bandes que l'on réservait, et dont le réseau formait un dessin préconçu. Ce sont ces cavités que l'on remplit d'émail. La pièce, après avoir passé au feu, était polie : le dessin était accentué par un trait gravé au ciselet sur les contours et sur les bandes réservées, puis l'on dorait le métal. C'était un retour aux émaux gallo-romains plutôt que gaulois que l'on trouve dans les tombeaux des iv^e et v^e siècles.

Il faut considérer l'Allemagne, croyons-nous, comme ayant inventé, vers le xi^e siècle, l'art des émaux champlevés sur cuivre. C'est d'ailleurs aux confins de l'Allemagne, à la « Lotharingie, » que Suger demanda

des émailleurs pour ses travaux de l'abbaye de Saint-Denis, et rien ne prouve que Limoges, qui bientôt devint sans rivale dans la pratique de cette industrie, au lieu d'imiter les artistes des bords du Rhin, les ait devancés ou accompagnés, en inventant la même chose de son côté.

Quoi qu'il en soit, nous trouvons des émaux allemands aussi bien que limousins fabriqués à l'imitation des émaux byzantins; c'est-à-dire que tout y est émaillé, le fond et le sujet. Nous indiquons, comme spécimen, une grande croix appartenant à M. Germeau. La figure du Christ, dessinée par des bandes de métal réservé, se détache en émail blanc sur un fond bleu orné de rinceaux et de fleurons également émaillés. Ce n'est point une œuvre qui appartienne à l'art le plus ancien, mais c'est une imitation des pratiques de cet art.

Un peu plus tard, on se contenta d'exprimer le sujet en émail qui se détacha sur le fond lisse du métal. Telles sont des croix exposées par M. Ch. Davillier et par M. Germeau, auquel appartient, en outre, une plaque en forme d'ellipse aiguë, encadrée dans une reliure, qui représente la Vierge assise, portant l'Enfant Jésus. Nous avons publié cet émail dans les *Annales archéologiques* comme le plus magnifique spécimen de ce que Limoges put exécuter en ce genre.

La collection Czartoryski nous offre en pendant une grande plaque en forme d'écaille, de travail colonais, qui représente Ananias, Azarias et Misaël dans la fournaise, réconfortés par l'ange du Seigneur et chantant le cantique : *Benedictus es Deus dominus patrum nostrorum, et laudabilis et gloriosus in secula.*

Une inscription qui circonscrit la plaque nous prouve que cette représentation d'un fait de l'ancienne loi qui devait faire partie d'un monument très-considérable, y était opposée à un fait de la nouvelle, suivant une pratique constante au ^{xii}^e siècle, surtout en Allemagne, et que ce fait devait être la Nativité. L'inscription est celle-ci :

*Nec pveros ledit vesania regis et ignis
Nec matris natus disolvit clavstra pudoris.*

Le buisson ardent que les flammes n'offensent point, les enfants dans la fournaise qu'épargnent les flammes, sont deux images de la Vierge-Mère.

La gravure qui accompagne ces lignes montre que l'artiste qui traça le dessin de la belle plaque du prince Czartoryski était placé sous une influence byzantine, ce que confirme un détail du costume de l'ange, l'ornement circulaire qui décore un pan de son manteau.

S'il est des émaux fabriqués suivant le mode que nous venons d'étu-

dier, qui sont des œuvres remarquables, on ne peut se dissimuler qu'il était souvent difficile d'arriver économiquement à une exécution satisfaisante, — plusieurs exemples pris dans l'exposition le prouveraient facilement, — et qu'il était plus pratique de réserver dans le métal les personnages dont la gravure exprimerait le dessin, et de les détacher sur un fond d'ornements émaillés.

ÉMAIL COLONAIIS DU XIII^e SIÈCLE.

Collection du prince Czartoryski.

Parfois les carnations seules sont réservées et gravées, car c'étaient elles qui présentaient le plus de difficultés. Les émaux qui décorent le beau triptyque en orfèvrerie allemande de M. E. Dutuit, sont ainsi faits. Les carnations des apôtres placés sur les volets, celles des saintes femmes au tombeau, sont réservées, gravées et niellées d'émail bleu noir dans la gravure, ce qui lui donne plus d'accent; les costumes sont émaillés et le fond est lisse. Il en est de même d'une plaque de la collection Czartoryski figurant l'Ascension et d'un certain nombre de petites plaques allemandes qui appartiennent à M. Germeau, et qui représentent Héraclius à cheval; un séraphin; Jacob bénissant Éphraïm et Manassès, et deux apôtres.

Bien que la pratique des sujets réservés sur fond émaillé soit posté-

rieure à celle des sujets émaillés sur fond lisse, il s'en faut de beaucoup, cependant, qu'il y ait entre les deux systèmes une démarcation bien tranchée, et qu'on ne les trouve pas tous les deux réunis sur le même monument. Les émailleurs rhénans surtout se plaisaient à différencier ces procédés pour apporter plus de variété dans leurs œuvres. Nous en avons un exemple dans la belle pièce qui est passée de la collection Pourtalès dans la collection Basilewski. Cette pièce est formée d'une plaque centrale carrée, flanquée de quatre plaques semi-circulaires. Dans celle du centre, les juifs qui marquent du Tau leurs maisons, montrent des carnations gravées et des costumes en émail sur le fond lisse du métal; tandis que les figures qui racontent la légende de saint Jean l'évangéliste sur les plaques d'entourage sont en métal gravé sur fond émaillé.

Notons, de plus, de petites bandes d'ornements quadrillés sur fond rouge, placées suivant les diamètres des plaques semi-circulaires, ornements qui sont cloisonnés en cuivre à l'imitation des anciens procédés byzantins.

Puisque tantôt nous parlons d'émaux allemands, tantôt d'émaux limousins, il nous faut dire quels caractères nous aident à distinguer ceux-ci de ceux-là.

D'abord les Allemands sont grands amateurs d'inscriptions. N'est-ce pas Molière qui en a fait la remarque dans *le Fâcheux*? Tels ils étaient du moins au ^{xiii}^e siècle, car il est peu de leurs émaux qui n'aient été accompagnés, suivant la mode byzantine, du nom du personnage représenté, soit même d'une inscription explicative du sujet ou de son symbolisme. Détail qui prouve que les belles orfèvreries allemandes étaient fabriquées dans le milieu érudit des cloîtres. A Limoges, où c'étaient des artisans qui se livraient à cette industrie, nous trouvons moins de science et fort peu d'inscriptions, et celles que l'on trouve patoisent même quelque peu.

Mais ce signe n'est pas le seul. Il y a d'abord le style du dessin, généralement plus habile et plus byzantin sur les bords du Rhin que sur ceux de la Vienne, bien qu'il montre quelque chose de farouche dans les attitudes et dans les airs de tête; puis, il y a le ton de l'émail qui est d'un grand secours.

Le bleu lapis domine à Limoges; à Cologne, c'est le bleu turquoise. Ainsi que nos miniaturistes, nos émailleurs enluminent vivement leurs sujets ou leurs ornements, en prenant le bleu pour dominante. De même, les miniaturistes et les émailleurs allemands procèdent par tons rompus et adoptent la tonalité verte. La gamme décroissante des tons juxtaposés

dont on se sert pour émailler les draperies et les fleurons sera en France une trace de rouge, le bleu lapis, le bleu clair et le blanc. En Allemagne, ce sera une trace de bleu lapis, le bleu turquoise, le vert et le jaune. Certes, cela n'est point absolu, et dans les émaux des deux pays on trouvera plus ou moins modifiées les échelles de tons que nous venons d'indiquer; mais en définitive, dans notre pays, c'est celle qui a le bleu lapis pour base, qui frappe tout d'abord; tandis que chez nos voisins, c'est celle qui est surtout influencée par le vert.

Parfois les artistes limousins imaginèrent de rapporter des têtes en saillie sur des corps exprimés par un travail qui est un peu plus qu'une simple gravure, par une ciselure qui creuse légèrement les plis, afin de les modeler. M. Germeau possède une châsse charmante, à fond bleu, ainsi décorée sur sa face principale de trois figures assises dans des auréoles elliptiques, et une plaque rectangulaire représentant la marche des rois mages.

M. Glaizes en a exposé deux autres qui présentent la même particularité. Sur l'une est figuré le martyr de saint Étienne; sur l'autre sont des apôtres placés sous des arcatures figurées en plein cintre. Ici l'on voit le bizarre assemblage de draperies émaillées, de têtes en relief et de mains ou de pieds en réserve et gravés sur un fond vermiculé à l'outil.

Souvent le personnage tout entier était en relief. Tantôt ce relief est discret, en cuivre fondu et ciselé, comme sur la belle plaque de Limoges appartenant à M. Basilewski, où le Christ en croix entre la Vierge, saint Jean et deux anges, est placé sur un fond bleu constellé de fleurons. Tantôt le relief est très-prononcé, et c'est de la vraie statuaire que l'on combine avec l'émail. Parfois on fait asseoir une statue sur l'image plate d'un siège figuré en réserve dans une plaque d'émail couverte de rinceaux dont les tiges en métal s'épanouissent en fleurons émaillés. Telles sont les deux figures de saint Paul et de saint Thomas qui appartiennent à M. Germeau. Souvent la liaison est moins intime et les figures sont simplement appliquées sur la plaque d'émail, comme sont celles de saint Pierre et de saint André de la même collection. Ces plaques, qui sont cintrées, étaient destinées à remplir les arcatures d'une châsse dont l'architecture en saillie accompagnait et justifiait le relief des figures.

Quelques ateliers de Limoges s'imaginèrent de fabriquer, pour en décorer les chasses, des figures de saints en demi-relief dont les têtes sont ciselées, mais dont les corps lisses sont incrustés d'émail. Il se peut qu'il existe des œuvres de choix exécutées par ce procédé, mais toutes celles que nous connaissons n'offrent que des spécimens d'une fabrication fort inférieure.

Ce fut surtout pendant le ^{xiii}^e siècle que les émailleurs limousins produisirent avec abondance des pièces dont les figures sont réservées et gravées sur un fond émaillé. La collection de M. Germeau nous en donne de nombreux spécimens, entre autres deux châsses dont l'une nous semble représenter le martyre et l'ensevelissement de saint Thomas Becket, l'autre le martyre de saint Sébastien : puis la plaque de consécration de l'autel de l'église de Genquillac par un évêque de Limoges, pièce d'autant plus précieuse qu'elle porte une date, celle de l'année 1267.

Le plus grand nombre des pièces de cette époque sont d'une exécution un peu négligée, et la gravure, au lieu d'être accentuée, profonde et remplie d'émail, est maigre, superficielle, et parfois effacée par l'usure que la plaque a subie, après avoir été émaillée au polissage.

Pendant le ^{xiv}^e siècle les procédés varient peu. Le dessin est plus aigu : les tracés géométriques remplacent les caprices de la ligne dans les fonds, et l'émail rouge est employé avec une certaine abondance. Nous avons comme spécimen de l'émaillerie limousine à cette époque, une plaque rectangulaire, de la collection Germeau, qui représente un évêque en réserve sur fond bleu circonscrit par une rosace à quatre lobes, entourée dans les écoinçons d'émail rouge sur lequel se détachent quelques feuillages en réserve. Dans la collection Basilewski nous trouvons une petite châsse dont le champ bleu, orné de fleurs de lis en métal, porte quatre lobes rouges où la légende de la Vierge est figurée en réserve.

L'émaillerie champlevée semble s'être arrêtée en Allemagne et en France avec le ^{xiv}^e siècle, pour être remplacée par un autre art. Mais avant que d'étudier celui-ci, il nous faut citer encore quelques monuments remarquables de l'émaillerie limousine à côté des pièces que nous venons de choisir comme exemples des modifications que le temps avait apportées dans la pratique de cette industrie.

Ce seront d'abord les deux colombes destinées à servir de réserve eucharistique que possèdent MM. Germeau et Basilewski ; un ciboire du ^{xiii}^e siècle, dont la coupe et le couvercle sont semblables et formés par deux hémisphères aplatis, qui appartient à M. le vicomte de Tusseau, et deux autres ciboires du ^{xiv}^e siècle, dont la coupe et le couvercle forment une sphère portée sur une tige élevée ; œuvres de la fabrication ordinaire des ateliers de Limoges que nous montre la collection de M. Basilewski.

Parmi un certain nombre de pixydes, également destinées à conserver l'hostie, lesquelles sont rondes d'habitude et surmontées par un toit conique, comme celle que possède M. Le Carpentier, nous signalerons

les deux qu'expose M. Germeau. Elles sont de forme carrée à toit pyramidal et, en outre, d'une exécution très-soignée. Quatre dragons en cuivre ciselé couvrent les arêtes du toit de l'une d'elles. La même recherche dans l'exécution et dans les qualités de l'émail se retrouve sur une fort belle crosse publiée jadis, croyons-nous, par Willemin dans ses *Monuments français inédits*. La volute sort d'un buste d'ange qui domine le nœud, et se termine par un magnifique épanouissement fleuroné.

Les ateliers de Limoges, dont l'activité s'exerçait sur tout, ont fabriqué en outre un grand nombre de chandeliers dont nous trouvons de beaux exemplaires chez MM. Germeau et Basilewski, soit chandeliers d'autel à pied triangulaire dont la coupe est portée par une tige qu'un



NAVETTE A ENCENS DU XV^e SIÈCLE.

Collection de M. Germeau.

ou plusieurs nœuds interrompent ; soit chandeliers itinéraires, composés seulement d'un disque armorié que surmonte une longue pointe creuse. Ces chandeliers marchent par séries de dimensions décroissantes, de façon que, la pointe du plus petit pouvant se loger dans celle du chandelier qui lui est immédiatement supérieur en taille, toute la série n'occupe guère en voyage plus de place qu'un seul des élémens qui la composent.

Nous terminerons cette énumération en citant des gémellions exposés par M. Baur ainsi que deux crosses qui appartiennent plus à l'orfèvrerie de cuivre qu'à l'émaillerie proprement dite.

L'Italie semble n'avoir suivi que de loin la France et l'Allemagne

dans l'émaillerie champlevée, car les monuments qu'elle nous en a transmis ne sont à proprement parler que des gravures niellées d'émail. Telles sont les deux figures à mi-corps de l'Annonciation, d'un arrangement si élégant et d'une physionomie si charmante que nous empruntons au couvercle d'une navette à encens du ^{xv}^e siècle, qui appartient à M. Germeau. Notre gravure, qui est presque un fac-simile, montre que l'émail joue un faible rôle dans cette pièce et ne sert absolument qu'à aviver, par sa teinte d'un bleu sombre, les traits qui modèlent les figures et à servir de fond à celles-ci.

Une plaque rectangulaire de la même collection sur laquelle un prêtre et un frère de l'ordre de Saint-Dominique sont agenouillés de chaque côté d'une figure du Christ mort, vu à mi-corps, appartient encore à l'art italien tant par le style des figures que par le ton de l'émail sur lequel celles-ci se détachent.

Si de pareils émaux sont dignes de l'Italie par la pureté et par le style du dessin, ils prouvent, par la pauvreté de la couleur, que leur pratique n'était point d'accord avec le génie de ce pays. Aussi dès la fin du ^{xiii}^e siècle Jean de Pise et Duccio de Sienne fabriquèrent-ils d'autres émaux pour la fabrication desquels les Italiens montrèrent une grande prédilection : ce sont les émaux translucides sur relief.

ÉMAUX TRANSLUCIDES SUR RELIEF. Nous avons dit plus haut que sur certains émaux fabriqués à Limoges les personnages réservés dans le métal étaient plus que dessinés par la gravure, modelés en creux par la ciselure de façon que les reliefs n'y dépassent point la surface de la plaque. Cette pratique que la fabrication des matrices de sceaux rendait familière aux orfèvres du moyen âge, ne fut point réservée aux seuls émaux. Nous la voyons adoptée, surtout au ^{xiv}^e siècle, sur un grand nombre de pièces d'orfèvrerie pour figurer tantôt des scènes entières, tantôt de simples ornements.

Que l'on répande sur ces entailles un liquide transparent mais légèrement coloré, ce liquide, étant plus abondant dans les parties creuses que dans les parties plus relevées, s'y colorera davantage et se modèlera, pour ainsi dire, au-dessus de l'entaille qui semblera disparaître. Ce sera le liquide qui formera le dessin avec ses divers accidents de creux et de reliefs. Que ce liquide soit un verre transparent et l'on aura un émail translucide sur relief.

L'or et l'argent furent surtout employés pour fabriquer ces émaux qui sont d'ordinaire de petites dimensions et qui ne servent guère qu'à

décorer des pièces d'orfèvrerie, bien que l'on en ait fait parfois des triptyques portatifs.

Bien que les émaux translucides sur relief aient été imaginés en Italie ou du moins que ce soit en Italie qu'on ait trouvé la date la plus ancienne, ceux qui décorent les deux calices italiens de M. Basilewski sont loin de valoir les produits similaires qui donnent un si vif éclat aux deux reliquaires de Bâle que possède le même amateur.

Nous aurions voulu comparer les uns avec les autres. Mais les émaux des calices italiens sont de si petites dimensions et d'une exécution si



ÉMAIL DU RELIQUAIRE DE SAINTE CUNÉGONDE.

Collection de M. Basilewski.

sommaire, — bien que nous les croyons sortis, vers 1340, de l'atelier d'Arditi de Florence, — que nous avons craint, en le faisant, de nous montrer injuste envers l'art italien. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que les tons violets et sourds dominant dans les émaux des deux calices, tandis que ce sont les tons bleus ou verts et éclatants qui nous frappent surtout dans ceux des deux reliquaires.

Quant au style de ces derniers émaux, l'on en jugera par la gravure ci-jointe qui, exécutée d'après un des médaillons qui décorent le pied du reliquaire de sainte Cunégonde, représente saint Michel pesant l'âme de Henri, représentée par un petit buste couronné, et saint Laurent mettant dans le plateau de la balance, à l'appui des mérites de l'empereur, qui en avait grand besoin, le calice de Mersbourg, afin de contre-balancer l'effort de Satan accroché comme un singe à l'autre plateau. Ce calice qui est célèbre dans la légende, car on le retrouve figuré à la renaissance.

sance sur le tombeau de saint Henri dans la cathédrale de Bamberg, eut un effet souverain, comme nous l'apprend l'inscription qui entoure l'émail : *DVCITVR AD CELVM CESAR MEDI ANTE CATHINO*¹.

Un petit médaillon circulaire exposé par M. Signol et représentant la Résurrection, appartient au *xiv^e* siècle comme les précédents, que nous croyons devoir dater de l'année 1380 environ. Il nous semble être comme eux de fabrication allemande.

Au *xv^e* et au *xvi^e* siècles, cet art nous paraît abandonner la reproduction de la figure humaine pour se réduire à l'état de simple ornement composé le plus souvent de feuillages et de fleurs. Tel nous le trouvons sur les garnitures en argent d'un petit cornet en ivoire du *xvi^e* siècle appartenant à M. E. Dutuit; tel nous le retrouvons encore donnant un merveilleux éclat aux manches en argent d'un couteau et d'une fourchette exposés par M^{me} la baronne James de Rothschild.

Cet art n'eut-il qu'une vie latente pendant le *xvii^e* siècle ou bien ressuscita-t-il au *xviii^e*? Nous l'ignorons. Toujours est-il que nous le retrouvons fort vivace, pimpant et coquet, décorant de pastorales émaillées de bleu, sortes de camaïeux charmants distribués au milieu des ciselures, une fort belle boîte en or qui appartient à M. Le Conte, de Versailles.

ÉMAUX PEINTS. — De même que nous avons vu dans les émaux champlevés une imitation économique des émaux cloisonnés grecs, nous verrons dans les émaux peints un suppléant, également économique, des émaux translucides sur relief. Que l'on peigne, en effet, un camaïeu sur le métal lui-même, et que l'on recouvre celui-ci d'émaux translucides, l'effet sera à peu près le même. C'est ce que nous voyons faire par les peintres émailleurs du *xv^e* siècle. La composition que l'on veut exécuter est largement préparée en bistre noir posé au pinceau sur le métal; puis chaque partie, suivant les besoins, est recouverte de poudre d'émail translucide diversement colorée : les carnations seules sont couchées en émail blanc et opaque; puis, lorsque tout a été fixé au feu et s'y est glacé, des rehauts d'or sont placés pour indiquer les lumières. Dans ce système, le modelé s'obtient par le trait sous-jacent pour les ombres, par l'émail pour les demi-teintes et par l'or pour les lumières.

Le musée rétrospectif ne nous présente point d'émaux peints primitifs, exécutés avec cette simplicité, car le seul que nous trouvions sur fond

1. Saint Henri avait coutume de boire chaque matin après la messe les ablutions du calice. Un jour qu'il n'avait pu accomplir cette pratique, il fit réserver les ablutions pour le lendemain où ils les trouva transformées en sang.

entièrement métallique appartient déjà à l'art du xvi^e siècle. Pour plus de facilité dans le travail, sans doute, et afin de donner aux émaux un ton local plus clair, les anciens émailleurs couvrirent la plaque tout entière d'une couche blanche qu'ils fixèrent au feu. C'est sur cette couche préparatoire que l'on opérait comme nous venons de dire. C'est ainsi que sont peints les cinq ou six triptyques que nous attribuons à Nardon Pénicaud ou à son école et les trois plaques qu'il faut classer sous le nom de Monvaerni.

M. le comte Léon de Laborde, dans cet excellent traité sur l'émaillerie qu'il a publié sous le titre de *Notice des émaux du musée du Louvre*, doute de l'existence de ce Monvaerni. Il faut bien cependant croire aujourd'hui à la réalité de cet émailleur ou pour le moins d'un artiste très-personnel ayant écrit ce nom au bas de ses travaux.

La première fois que nous avons rencontré ce nom, ce fut à la vente Tondou, sur une plaque représentant une *Pitié*. C'est même la similitude absolue entre le sujet, le style et le faire de cette plaque avec une autre exposée par M. Germeau, qui nous a fait découvrir sur cette dernière la signature *Monvaer*, qui y est tracée en or. Les mêmes analogies nous en font rapprocher une troisième *Pitié*, quelque peu différente, mais non signée, qui fait partie de la collection Czartoryski, et enfin une Flagellation qui appartient à M. E. Dutuit.

Ce Monvaerni est un maître essentiellement français et du x^v^e siècle, qui ne redoute ni le laid ni la maigreur, non plus que les amples draperies aux plis cassés; mais quelque chose de douloureux et de passionné se dégage de ses compositions. Il serait même Limousin s'il faut lui attribuer quatre petites plaques de la collection de M. Germeau, représentant la légende de sainte Valerie, une sainte essentiellement topique.

Ses procédés d'exécution sont ceux que nous avons décrits. Les carnations sont d'un blanc gris perle et modelées par des empâtements peu fondus dans la masse. Mais ce qui distingue au premier abord ses émaux, c'est l'exécution des draperies blanches. Les plis y sont marqués par des traits noirs peints sur le fond et réservés par l'émail qui forme entre eux des empâtements considérables. Des semis de fleurs d'or les recouvrent.

En somme, les émaux de Monvaerni sont durs d'aspect; ils appartiennent à l'art encore gothique du temps de Louis XI et nous semblent avoir précédé ceux de Nardon Pénicaud.

L'existence de ce Nardon Pénicaud, émailleur, nous est révélée par M. Maurice Ardant, qui a trouvé son nom dans les archives de Limoges. La nature de ses œuvres nous est connue par une belle plaque du musée de l'Hôtel de Cluny, qui représente la crucifixion, et qui est signée :

« Nardon Pénicaud de Limoges l'a fait le premier jour d'avril M. V^e III. »

L'ancêtre des Pénicaud ne s'appelait Nardon ou Nardou que dans la bouche de ses concitoyens, qui avaient trouvé ce diminutif patois au nom de Léonard qu'il avait reçu en baptême. Ainsi s'explique, comme l'a très-bien fait remarquer M. Maurice Ardant, le poinçon formé des lettres L et P réunies, et que surmonte une couronne, qui est frappée dans le cuivre au revers de la plupart des émaux fabriqués par les membres de cette famille : marque d'atelier qui est d'une grande importance, mais que nous n'avons pu encore découvrir derrière les plaques de Nardon, celles qui ne sont point cachées par la monture étant, à l'exception de la plaque du musée de Cluny, recouvertes par un contre-émail opaque.

Né au plus tard en 1474, consul de Limoges en 1513, Léonard Pénicaud vivait encore en 1539. C'est donc un artiste qui, formé à l'ancienne école française, puisqu'il travaillait déjà en 1503, a vu l'introduction du goût italien en France et a pu se transformer suivant le nouvel esprit de la renaissance.

La gravure que nous publions d'après la partie contrale de l'un des deux diptyques à peu près semblables que possède M. E. Dutuit montre quel est son style encore tout gothique. Ce style est celui de l'émail de 1503 cité plus haut ; c'est celui de trois triptyques appartenant à M. Basilewski) deux ayant pour sujet central la Crucifixion, et le dernier l'Adoration des rois) d'une paix de la même collection figurant une Pitié ; d'une plaque de la collection Germeau représentant le Christ entre les symboles évangéliques ; d'une Vierge avec l'Enfant Jésus à M. le baron de Boissieu ; de deux volets de diptyque représentant l'Apparition du Christ à la Madeleine dans la collection Czartoryski ; et enfin d'un dernier triptyque appartenant à M^{lle} Grandjean. Celui-ci a pour sujet la Nativité, sur la plaque centrale, avec des saints debout sous des niches figurées sur les volets.

Une main très-savante et très-libre a exécuté toutes ces pièces sur fond blanc ; mais les carnations ont reçu une préparation violette tirant sur le bleu, qui transperce et ombre la couche mince d'émail blanc qui sert de fond, tandis que les lumières obtenues par l'addition de nouvelles couches d'émail opaque sont plus blanches et à peine nuancées par les teintes sous-jacentes. C'est ce ton violet des carnations qui, en outre du style, caractérise les émaux de Léonard Pénicaud, lesquels sont rehaussés d'or avec beaucoup d'habileté et souvent avec une telle abondance que des parties entières en sont couvertes comme l'est toute l'architecture des cabanes de la Nativité que nous reproduisons.



NATIVITÉ. — ÉMAIL DE LÉONARD PÉNICAUD.

Collection de M. Dutuit.

De ces œuvres encore gothiques, quoiqu'elles le soient moins que les sauvages compositions de Monvaerni, se détache dans la collection Basilewski un émail qui appartient plus franchement à la Renaissance, tant par le style général de la composition, inspirée de quelque maître allemand, que par celui de l'architecture où s'encadre la scène. Dans les triptyques que nous connaissons, les volets représentent le plus souvent des saints sous des niches figurées, qui montrent ce compromis que l'architecture française essaya au temps de Louis XII entre les formes antiques et les formes alors traditionnelles de notre architecture du ^{xv}^e siècle. Dans la grande plaque de l'Adoration des rois qui nous occupe, l'architecture du palais en ruine devant lequel la Vierge est assise en présence des rois et de leur cortège, est franchement italienne, et des plus riches, étant surchargée de bas-reliefs et de figures. De plus, cette plaque est exécutée en émaux translucides sur le métal lui-même, — les carnations exceptées, — ce qui lui donne le brillant que durent rechercher les premiers peintres émailleurs.

Cette œuvre, à cause du style qu'on y remarque, bien qu'elle soit exécutée d'une main habile et ferme encore, nous semble être un des derniers travaux de Léonard Pénicaud, car jusqu'ici nous en avons peu rencontré de semblables, tandis que les émaux de style plus archaïque se voient assez fréquemment.

Avec les successeurs de Nardon ou Léonard Pénicaud, les problèmes que nous allons indiquer se présentent assez difficiles à résoudre.

M. Maurice Ardant semble avoir démontré l'existence de trois Jean Pénicaud, tous trois émailleurs et vivant tous trois en plein ^{xvi}^e siècle, et marquant tous trois leurs plaques du poinçon de famille.

Jéhan Pénicaud l'aîné est cité dans des actes comme vivant de 1534 à 1561, et comme mort en 1588. Jean Pénicaud jeune, qui était frère ou cousin de celui-ci, intervient dans un acte de 1541, et lui aussi n'existe plus en 1588. Il laisse un fils du prénom de Jean, qui serait le Jean III, auteur des belles grisailles dans le style du Parmesan qui portent au revers le poinçon de la famille, mais sur lesquelles on n'a point encore trouvé de signature.

Voyons maintenant si les monuments sont d'accord avec cette généalogie que la similitude des noms rend assez embrouillée.

La signature de Jéhan Pénicaud se trouve en toutes lettres sur des émaux que cite M. le comte Léon de Laborde. Le style de ceux-ci est assez archaïque pour qu'un juge aussi compétent que l'est notre maître dans l'étude de l'émaillerie, à qui du reste la connaissance de Nardon Pénicaud n'était révélée ni par la plaque du musée de l'hôtel de Cluny,

ni par les recherches de M. Maurice Ardant, les ait confondus avec ceux que nous savons aujourd'hui appartenir à ce Nardon.

Peut-être faut-il attribuer à ce Jehan l'Adoration des rois de la collection Basilewski; mais il est trois œuvres importantes que nous considérons comme étant sorties de ses mains. Ce sont : une grande Ascension exposée par M. Gatteaux et marquée du poinçon au revers; le beau triptyque de M. E. Dutuit, dont le revers est caché, qui représente la Crucifixion au centre et six scènes de la Passion superposées trois par trois sur les volets; puis enfin la plaque si éclatante de la collection de M. le baron de Rothschild, qui représente un empereur au milieu de sa cour agenouillé devant une apparition de la Vierge; plaque qui porte au revers le poinçon des Pénicaud trois fois frappé.

Pour base d'appréciation, nous avons une petite plaque circulaire de la collection Czartoryski, qui représente saint Léonard, diacre, délivrant de ses entraves un prisonnier agenouillé devant lui : plaque signée I. P. à côté d'un petit écusson qui figure un mouton, mais à contre-émail opaque. Cet émail est une grisaille sur fond noir, tracée par enlèvement, très-simplement modelée, d'un ton un peu froid et glacée de bleu pâle sur la dalmatique du saint. Ces mêmes caractères se retrouvent sur une autre plaque de la même collection, qui représente la Vierge en buste allaitant l'Enfant Jésus assis devant elle sur un coussin posé sur une balustrade. Émail marqué du poinçon au revers.

Or, si l'on étudie attentivement ces deux pièces, en outre de ce ton froid des grisailles et de ce modelé très-simple des chairs, on y reconnaît une certaine naïveté, nous dirions presque une certaine maladresse dans le dessin, avec un soin tout particulier pour dessiner la paupière supérieure des yeux. Tous ces caractères, nous les retrouvons sur la belle plaque de M. le baron de Rothschild, qui est encore remarquable par la belle qualité du ton pourpre des draperies. Ce pourpre, nous le rencontrons avec la même valeur et la même intensité dans l'Ascension de M. Gatteaux et dans le triptyque de M. E. Dutuit. On y discerne aussi une certaine maladresse dans le dessin des figures, d'autant plus évidente que celles-ci sont de dimensions plus considérables.

Parmi les œuvres les plus belles de Jehan Pénicaud, nous devons mentionner un magnifique portrait de Luther appartenant à M. le baron James de Rothschild, signé I. P., en or, et marqué du poinçon au revers. Ce portrait, qui représente le réformateur à l'âge de quarante-huit ans, ne peut être antérieur à l'année 1531, et comme il a été exécuté sans doute sur quelque estampe d'après Holbein, il peut être d'une époque postérieure. Le modelé y est aussi ferme que dans les meilleurs portraits

de Léonard Limousin; les vigueurs y sont obtenues, comme dans ceux-ci, par de fines hachures en bistre roux, et les ombres par un frottis d'émail blanc sur le fond noir de la plaque.

Cette façon même de préparer les ombres nous engagerait à attribuer à Jean I^{er} Pénicaud une figure de Christ vue de profil, de la collection Germeau, et remarquable par le *sfumato* du modelé.

Jean II Pénicaud a pris soin de nous indiquer sa manière en signant IOHANNES M. F. PENICAUDIVS IV un des émaux, avec parties sur pailloon, exposés par M. le baron Gustave de Rothschild; les lettres IV signifient IVNIOR, comme nous en avons la preuve par une signature complète que nous avons relevée au musée de South-Kensington sur une coupe représentant l'histoire de Samson, coupe provenant de l'ancienne collection Walpole et appartenant alors au duc d'Hamilton.

La plaque de M. le baron Gustave de Rothschild nous permettra de classer sous le même nom trois autres plaques de la même suite, qui figure la légende de saint Martial, apôtre du Limousin.

Deux appartiennent encore à M. le baron Gustave de Rothschild; la dernière est exposée par M. Germeau. Toutes trois portent au revers le poinçon des Pénicaud.

Si l'on rapproche ces quatre émaux d'une Crucifixion appartenant à M. Gatteaux, signée I. P.; en or, et datée de 1542, en noir, — le revers est caché, — on devra reconnaître que la même main a exécuté cet émail, ainsi qu'une plaque charmante exposée par M. Damour. On y voit la Vierge en pied, assise auprès d'un mur d'appui, sur lequel est posé l'Enfant Jésus. Sur le mur était un monogramme qu'un maladroit a effacé assez adroitement, du reste, pour qu'on y reconnaisse la forme d'un P et d'un I. Le poinçon est au revers.

Comparons tous ces émaux. Les têtes y sont un peu lourdes, dessinées avec soin dans tous leurs détails, dans les yeux particulièrement, enchâssés un peu sèchement sous leurs paupières. Les carnations s'y lient moins avec le fond que dans les grisailles des autres émailleurs limousins, de Jean III surtout, par suite d'un détail de fabrication qu'il nous faut expliquer, et qui nous semble particulier à ce maître et à plusieurs anonymes que nous croyons avoir travaillé avec lui, s'ils ne sont pas lui-même.

La plupart des émailleurs, lorsqu'ils peignent des grisailles, préparent leur plaque avec une couche noire qu'ils fixent au feu, et sur laquelle ils étendent ensuite une mince couche blanche qui semble grise parce qu'elle laisse voir le fond par transparence. C'est cette couche qui forme le ton de la grisaille. Sur elle, comme un graveur à l'eau forte sur le vernis, l'émailleur trace à la pointe les contours du sujet, et le dessin

intérieur de celui-ci qu'il prépare souvent, en outre, par des hachures : enfin enlève les fonds. Cette seconde couche, ainsi dessinée en noir, passe au feu, et il ne reste plus qu'à poser les lumières avec du blanc plus ou moins épais.

Jean II Pénicaud usa de ce procédé ; mais, souvent pour donner plus de douceur au modelé, il superpose successivement, dans les carnations surtout, deux couches grises à la couche noire du fond. La première a été passée au feu après que l'artiste a tracé les contours de son dessin et en a enlevé ce qui doit rester noir. La seconde, modelée par enlavage, laisse apparaître dans les hachures la première couche grise, laquelle donne des ombres plus douces que si c'était le noir du fond qui apparût.

A côté de ce procédé, employé surtout pour les figures des premiers plans, nous voyons, dans les figures des fonds, les rehauts blancs se lier avec les dessous noirs et s'y fondre avec ce charme d'opposition qui rend si remarquables les grisailles de Jean III Pénicaud. Dans les œuvres du père on pressent déjà les procédés du fils.

Sur ces grisailles ainsi préparées, Pénicaud jeune étend quelques légères couches d'émaux transparents, bleus, verts ou pourpres qui achèvent de leur donner un aspect particulier.

C'est même à cet aspect plus qu'à la signature que nous nous fions pour attribuer à Jean II la Crucifixion de M. Gatteaux, bien que cet émail porte le monogramme I. P. que nous attribuerions plutôt à Jean I^{er}. Le monogramme P. I. que nous croyons effacé sur l'émail de M. Damour, caractérise, avec le poinçon frappé au revers, un certain nombre de grisailles à chairs saumonées, dessinées avec beaucoup de soin et modelées avec quelque dureté, qui existent au musée du Louvre et au British Muséum et qui sont assez analogues à une Mère de douleur d'un dessin un peu allemand qui existe dans la collection Czartoryski. Nous proposerons d'appliquer à Jean II Pénicaud ce monogramme qui signifierait *Penicaud iunior*.

Il faut encore faire honneur à l'un des deux Jean Pénicaud que nous venons d'étudier, du plus charmant des portraits de l'exposition. Ce portrait, qui appartient à M. le baron Gustave de Rothschild, est celui d'un personnage en costume de docteur, jeune encore, mais déjà usé par l'étude. Rien n'est plus personnel que le sentiment qui anime ces yeux bleus limpides et qui plisse d'un sourire à peine ébauché cette bouche mélancolique. Rien n'est plus fin également que le modelé de cette tête obtenu en partie par hachures sur fond gris. Cette devise : IOYEVLX EST LE BIEN DVPRÉ, qui nous semble cacher un nom, et les armes qui sont

d'azur à bande d'or chargée de trois cosses de pois de sinople, doit aider à trouver le nom de ce personnage, qui pourrait être le poète Jean Dupré, lequel vivait en 1539.

Le procédé de la grisaille modelée sur fond gris, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, et non sur fond noir, est particulier à deux artistes dont les émaux, d'une finesse extrême d'exécution et d'une grande douceur de ton, représentent d'ordinaire des scènes de dimensions fort exigües. Telles sont deux plaques rondes exposées par M. Gatteaux et par M. le baron de Rothschild. La première représente une mêlée de cavalerie et est signée du monogramme M P en noir, les deux lettres étant liées ensemble. L'autre, que nous reproduisons, représente l'Adoration des bergers, d'après quelque composition de l'école de Raphaël et est signée en or K I : la lettre P qui complète d'ordinaire ce monogramme ayant disparu, sans doute, avec un éclat de l'émail¹. Le revers de la première est caché; celui de la seconde est recouvert d'un contre-émail translucide, mais qui ne laisse point apercevoir de poinçon. Nous avons déjà rencontré la première signature, mais autrement disposée, — le P étant superposé à l'M, — sur une Adoration des bergers exécutée par la même main, d'après un maître allemand, et appartenant au duc d'Hamilton. C'est également à cet amateur qu'appartient la Calomnie de Mantegna, d'après l'estampe de Mocetto, marquée au revers des trois lettres KIP autour d'un lion.

Ce monogramme, qui se voit un peu modifié sur une pièce du musée du Louvre, se retrouve sur deux plaques d'un coffret rectangulaire qui appartenait au prince de Beauvau, en compagnie de deux autres plaques non signées et de même style, et d'une dernière signée I P en or. Les deux premières représentent un combat de cavalerie, et les trois dernières, qui semblent de la même main, des sujets religieux. La monture semblait ancienne, et les cinq émaux présentaient un tel air de parenté qu'on pouvait les croire sortis du même atelier.

Nous attribuerions volontiers à ce K I P inconnu l'une des perles de l'exposition, appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild; c'est une Vierge glorieuse entre saint Pierre et sainte Barbe, accompagnés de plusieurs saints au-dessus desquels voltige un essaim de petits anges tout nus : imitation du magnifique tableau de Fra Bartholommeo, du musée du Louvre. Les carnations, glacées de grandes teintes plates d'un ton gris très-fin, sont modelées par quelques légers rehauts blancs, et

¹ Cet émail est probablement celui que cite M. le comte L. de Laborde comme ayant appartenu à M. Didier Petit, puis à M. Rattier.

les costumes sont peints en émaux translucides, rehaussés d'or, sur le fond du métal qui porte une préparation noire au pinceau.

A cette même famille de coloristes fins et discrets appartient l'auteur d'une frise en grisaille sur fond bleu, exposée par M. le baron Alphonse de Rothschild, qui représente un homme en costume du *xvi^e* siècle, endormi au pied d'un arbre et étendant la main vers une dame qui s'avance, sé-



ÉMAIL, PAR KIP.

Collection de M. le baron de Rothschild.

parée de lui par un cerf couché sur le dos, et par une aile qui vole seule. Une inscription bizarre, en ce qu'elle est commencée en français et terminée en latin, cri de douleur d'une érudite du *xvi^e* siècle, à qui la passion fait commettre un barbarisme, court au sommet de la composition; DEPUIS LEVRE QVE NE TE VIS SIRCVMDEDERVM (*circumdederunt*) ME DOLORES MORTIS.

A qui attribuer maintenant quatre coffrets entièrement garnis de plaques d'émail, montées en cuivre gravé, qui appartiennent à divers membres de la famille de Rothschild. Les uns, exposés par M. le baron Alphonse, représentent des jeux d'enfants en grisaille, ici sur fond

rouge, là sur fond bleu ; les autres, par M. le baron Gustave, figurent les travaux d'Hercule, tantôt sur fond rouge, tantôt sur fond noir. Nous serions tenté de rapprocher des œuvres des premiers Pénicaud ces émaux charmants, d'un faire très-précieux, dont plusieurs présentent une particularité que nous allons signaler. Les genoux y sont modelés de telle façon que la rotule apparaît comme si elle était vue à travers un trou de la peau. Une tendance vers cette façon originale d'accentuer les saillies se remarque également sur les figures d'apôtres à mi-corps et de dimensions assez grandes qui garnissent les faces d'un coffret polygonal appartenant à M. Germeau.

Le faire et le style de Jean III Pénicaud apparaissent dans tout leur éclat et dans toute leur perfection sur deux petites plaques allongées, exposées par M. le baron Gustave de Rotshchild, et qui représentent la Crèche et la Présentation au temple, ainsi que sur d'autres plaques montées en coffret dans la collection Czartoryski, et sur une belle coupe, envoyée par M. le baron Alphonse de Rotshchild, qui montre à l'intérieur Psyché présentée aux dieux, et le jugement de Pâris sur le couvercle.

Nous trouvons moins d'éclat sur un grand plat de M. le baron James de Rothschild, daté de 1557, représentant Moïse qui fait tomber la manne, et que nous attribuerions volontiers à Pierre Pénicaud. Nous éprouvons aussi le même genre d'incertitude en présence de deux figures de femme qui ont été envoyées d'Angers par M. Morderet et qui sont de même style et de la même suite que quatre autres exposées par M. Gatteaux. Ces figures, d'une si grande tournure, que nous avons fait reproduire l'une d'elles, étaient destinées, comme l'indique l'échancrure latérale de la plaque qui les porte, à être enchâssées dans des montures en bois doré pour encadrer de grands portraits comme l'exposition nous en offre dans les armoires de MM. de Rothschild.

Maintenant que nous avons étudié toute la lignée des Pénicaud, maintenant aussi que nous avons cité quelques-uns des anonymes qui gravitent dans leur orbite, nous aurons encore affaire à un inconnu qui se rattache à l'école des fils de Nardon. C'est l'anonyme C N, dont nous croyons avoir découvert le nom, qui serait COLIN, sur une coupe de la vente Tondue.

Ce Colin a signé de son monogramme et daté de l'année 1539 une coupe de la collection Basilewski, représentant, en grisaille sur fond bleu lapis, David qui coupe la tête de Goliath. Le même monogramme se retrouve, avec la date 1545, sur une coupe de la collection Czartoryski.

Ce maître, passablement négligé dans son dessin, montre un style

plus archaïque que ne le ferait supposer la date qu'il inscrit sur ses œuvres. Il ne modèle guère ses carnations et abuse étrangement des inscriptions, qu'il trace d'une façon fort incorrecte. Ce Colin, plus industriel qu'artiste, nous semble l'auteur d'une grande plaque appartenant à



ÉMAIL, PAR PIERRE FÉNICAUD (?).

Collection de M. Gatteaux

M. le baron de Rothschild, où il aurait représenté de sa meilleure main, mais avec un certain abus des tons roux, une Vierge glorieuse entourée d'une foule d'anges. Nous le croyons aussi l'auteur des plaques qui garnissent un coffret de M. Germeau, et qui représentent les pairs laïques et ecclésiastiques portant les insignes du sacre des rois de France.

Nous arrivons enfin à l'artiste en qui se résume la gloire de Limoges, à celui qui, maître souverain de tous les procédés, les combine au gré de sa fantaisie, afin de produire des œuvres où l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de la variété ou de la souplesse de son talent.

ALFRED DARCEL.

(La fin au prochain numéro.)

LES GEMMES
ET
JOYAUX DE LA COURONNE
AU MUSÉE DU LOUVRE ¹



A reproduction, par la gravure à l'eau-forte, des plus belles pièces choisies parmi les gemmes et les bijoux de la Couronne conservés au Louvre, a été confiée par M. Henry Barbet de Jouy à M. Jules Jacquemart. La première partie de cette publication sans précédents par la valeur des objets et la fidélité de la reproduction, vient de paraître à la Chalcographie des Musées impériaux. C'est une entreprise pleine d'intérêt, au succès de laquelle nous applaudissons sans réserve. Elle honore autant celui qui en a conçu l'idée que celui qui a été choisi pour la réaliser, et rarement deux intelligences et deux volontés ont si bien marché à l'unisson dans la commande et l'accomplissement d'une publication d'art.

1. Musée impérial du Louvre. *Les Gemmes et Joyaux de la Couronne*, publiés et expliqués par HENRY BARBET DE JOUY, conservateur du Musée des Souverains et des Objets d'art du Moyen âge et de la Renaissance, dessinés et gravés à l'eau-forte d'après les originaux, par JULES JACQUEMART, 1865. En vente à la Chalcographie des Musées impériaux, à Paris.

L'histoire de toute les manifestations de l'esprit se compose d'une multitude de faits isolés dont l'importance relative échappe le plus souvent aux contemporains. Plus tard, lorsque par le bénéfice du recul l'ensemble devient perceptible, on s'aperçoit qu'on s'est surtout préoccupé des faits dont le bruit et l'éclat frappaient tous les yeux et toutes les oreilles, et que ce sont précisément ceux-là qu'il importe de faire descendre de plusieurs marches dans l'estime de la postérité. Un grand tableau, une statue, un monument, appellent impérieusement l'attention de la foule; la critique surexcitée s'acharne à en tirer des conséquences, et s'en sert pour échafauder ses fragiles systèmes. Pendant ce temps, une œuvre de format plus modeste éclôt et, à l'exemple de cette plante révolutionnaire que les botanistes appellent saxifrage, jette mille petites racines qui pénètrent dans tous les joints, dans toutes les fêlures du soi-disant chef-d'œuvre, le font craquer et, à un jour donné, jonchent le sol de ses misérables débris. Nul de nous ne peut donc espérer écrire l'histoire de son temps. Le plus sage est peut-être celui qui recueillera le plus de notes, attendra dix ans pour les coordonner et vingt ans au moins pour hasarder une monographie. Une étude sur le romantisme serait-elle complète sans un long chapitre sur les livres illustrés et sur les vignettes sur bois? Le mouvement de l'art, dans ces vingt dernières années, n'exige-t-il pas une étude à fond sur la renaissance de l'eau-forte et sur sa belle venue?

Il nous serait bien agréable de parler des aïeux de l'eau-forte en France; des maîtres du XVIII^e siècle, les Boucher, les Saint-Aubin, les Fragonard; des pères de l'école contemporaine, les Paul Huet, les Célestin Nanteuil, les Jeanron; de ceux qui la rendirent populaire, Marvy et Jacque; de signaler la part que, dans la création de la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Charles Blanc lui réserva, et de rappeler les œuvres chaudes, exactes, libres, précieuses, fantaisistes, toujours jeunes et toujours bien accueillies par notre public, qu'y vinrent déposer à l'envi des artistes dont je ne puis nommer que quelques-uns : Bracquemont, Daubigny et Flameng, Gaucherel et Haden, Hédouin et Jacque, Jacquemart et Meissonier, Méryon et Millet, M^{me} O'Connell et Th. Rousseau, etc., etc.

Mais il nous faut tourner court et remettre à un autre jour cette belle excursion. Le livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne* ouvre une nouvelle ère qui provoque des réflexions autres que les œuvres isolées auxquelles nous faisons allusion. Il prouve, par sa conception, que le procès de l'eau-forte est aujourd'hui gagné, et son succès avertira les éditeurs que le public est tout disposé à accepter des images plus colorées et plus nerveuses que celles que donne le burin. En lisant ceci, on comprend bien

que nous n'entendons nullement parler du burin traduisant des fresques, des tableaux ou même des portraits; son unité de ton, toujours un peu grise dans l'ensemble, la douceur de son modelé et sa tendance perpétuelle à noyer le contour conviennent d'autant mieux que la peinture est plus classique, plus hostile aux caprices et aux vibrations de la couleur. Pour un objet matériel qui s'impose par une forme parfaitement délimitée, par une coloration propre, par des reliefs brusques accrochant la lumière ou des creux qui l'absorbent, par ce quelque chose d'inexprimable qui révèle le doigt du modelleur, le burin de l'orfèvre ou le ciseau du sculpteur, l'eau-forte, au contraire, excelle à rendre un phénomène absolu de vie réelle. Au sortir des périodes de l'Empire et de la Restauration pendant lesquelles l'art fut pris d'une si vive tendresse pour les sages harmonies du bas-relief et pour la pâleur marmoréenne des statues, l'œil était affaibli, comme pendant un séjour prolongé dans un cabinet d'antiques, et il lui fallut passer par d'insensibles gradations avant de démêler quelque chose dans les combats ardents que le soleil livre à l'ombre. Tous les grands amateurs confièrent au burin la reproduction des monuments de leur galerie, et nous ne trouvons guère à noter de chefs-d'œuvre, dans ces recueils, que les trop rares objets gravés par M. Calamatta pour la collection Pourtalès. C'est presque une grande hardiesse à M. Henry Barbet de Jouy d'avoir rompu définitivement avec la tradition. Nous ne doutons point qu'il n'en reçoive quelque reproche des sages trop attachés au culte du passé. Mais en faisant choix de M. Jacquemart, il savait, au contraire, répondre à ce besoin d'exactitude vraie à laquelle la photographie nous habitue, et mettre la main sur un traducteur aussi intelligent que fidèle au texte. En veut-on une preuve? elle nous arrive d'Angleterre! Lorsque la *Gazette* publia, à propos du Musée Campana, cette page de bijoux antiques qui restent, à notre sens, le chef-d'œuvre de M. J. Jacquemart, un de nos compatriotes, un sculpteur établi à Londres depuis quelques années, M. A. Megret, voulut faire monter un camée qu'il avait gravé d'après le profil de sa femme. Il le porta, avec l'eau-forte de notre collaborateur, à un ouvrier anglais qui n'eut besoin d'aucune autre explication et rendit une monture à tromper le marquis Campana lui-même. Cet ouvrier dit à M. Megret qu'il n'y avait point un détail qui ne s'expliquât, qui ne lui rendit la besogne facile et claire et ne lui fit comprendre le style de l'ensemble. Demandez aux artistes qui s'appliquent à l'industrie s'ils rencontrent souvent d'aussi utiles matériaux.

C'est du reste un peu à cette classe d'artistes que M. Barbet de Jouy adresse son livre, obéissant encore à cette loi moderne qui veut que

l'Utile soit une des fonctions du Beau. Dans sa dédicace au comte de Nieuwerkerke, M. Barbet de Jouy écrit : « Vous avez approuvé que, réunissant en un corps d'ouvrage une suite de pièces, uniques en leur espèce, sur lesquelles on peut étudier les formes caractéristiques et les inventions nouvelles pour chacune des époques où l'art s'est développé et modifié, j'en voulusse populariser par la reproduction les modèles, et en faire mieux apprécier, par des explications, l'enchaînement et le mérite relatif... Vous avez vu avec satisfaction que des modèles dont l'excellence est reconnue fussent présentés dans un ordre méthodique pour être mis à la disposition des artistes; vous avez regardé comme un avantage et un progrès que tous fussent reproduits dans leurs dimensions réelles et fussent interprétés par un mode de gravure qui en fait comprendre l'aspect pittoresque, sans atténuer l'exactitude des lignes ni la fidélité des détails. »

Ce programme était facile à réaliser, car la collection de gemmes et joyaux de la Couronne de France est la plus riche et la plus variée qui existe au monde. Elle s'est lentement formée par l'adjonction des objets rares qu'ont reçus, acquis ou commandés les princes qui se sont succédé. Les uns étaient conservés dans le trésor de Saint-Denis comme des reliques; les autres formaient le mobilier royal des sacres; d'autres encore portaient en eux une telle majesté par la rareté de la matière, l'excellence du travail, la prestige de la tradition, qu'ils ont surnagé au milieu de tempêtes où des monarchies se sont englouties. A dire toute notre pensée, nous voudrions qu'on les rencontrât presque seuls dans les vitrines du Louvre; qu'on leur adjoignît quelques chefs-d'œuvre directement choisis parmi les antiques, les émaux et les majoliques, les bronzes et les Palissy, les ivoires et les bois sculptés, et que le reste des séries du Musée Napoléon-III allassent compléter le Cabinet des médailles et le Musée de Cluny, ce conservatoire du mobilier français, ou inaugurer ce vaste Musée que nous réserve l'avenir, et dont la collection Campana a failli devenir l'embryon. Les vitrines de la galerie d'Apollon éveillent, comme les salons carrés de la peinture, des idées de haute aristocratie. C'est en voyant les chefs-d'œuvre réunis côte à côte que l'on comprend mieux le rôle des grands artistes dans l'histoire de l'humanité; plus la place qu'on leur fait est distinguée, plus les esprits d'élite doivent se sentir entraînés violemment par le généreux désir de forcer un jour l'entrée du cénacle.

C'est en mars 1863 que M. Barbet de Jouy fut nommé conservateur du Musée des Souverains et des Objets d'art du Moyen âge et de la Renaissance. Préparé par des études faites sous la direction savante et fine de M. Léon de Laborde, il avait tous les droits à ce poste honorable,

et c'est en entreprenant la notice des collections que l'idée lui vint d'en publier aussi une sorte de catalogue illustré. Les travaux, dans la *Gazette* et pour MM. Techener, de M. J. Jacquemart décidèrent de l'entreprise, et la première partie de ce grand travail fut exécutée en moins de quinze mois. M. Jacquemart fut installé dans une des salles principales de l'ancien Musée Sauvageot, atelier recueilli et plein de lumière qu'il était bon de signaler pour expliquer comment on voit se refléter sur la panse polie de certains vases, à travers l'armature de la croisée, les toits, les bâtiments et jusqu'au square du nouveau Louvre.

Les *Gemmes et Joyaux de la Couronne* sont sur papier demi-jésus vergé. Le texte, avec titre rouge et noir, porte le double écusson de l'imprimerie J. Claye; les planches ont été tirées avant et avec lettre, par M. Auguste Delâtre, et les deux imprimeurs ont droit à une part égale d'éloges. Le livre est un des plus honorables qui se soient faits à Paris de nos jours.

Ce n'est encore que la première partie de l'ouvrage; elle contient trente eaux-fortes. Elle commence à Childéric I^{er}, et finira au règne de Napoléon. Provisoirement, elle s'arrête au milieu du règne de François I^{er}. L'ordre chronologique a été observé au moins dans la succession générale des pièces. Quant au classement même de ces pièces, nous eussions préféré que, ne portant point de numéros, elles pussent être rangées au gré de chaque possesseur du livre. Le classement adopté repose évidemment sur un désir fort légitime de faire valoir les gravures par d'habiles successions ou oppositions de vigueur dans le ton ou de mouvement dans la forme. C'est l'artiste qui a dû faire ce classement, de même que, par le grand nombre des pièces de cristal qui ont été reproduites, on peut croire que ses préférences pour cette matière ont souvent dû peser dans la balance. Mais nous avouons que, dût le relieur ordinaire de notre bibliothèque s'en indigner, nous lui livrerons notre exemplaire dans un ordre différent de celui de la table des planches (1). C'est même dans l'ordre que nous avons choisi, mais que nous reconnaissons à chacun le droit de ne pas adopter, que nous allons feuilleter le livre, en passant souvent la plume à l'auteur des notices.

1. Au cas, cependant, où nous ferions école, voici l'ordre que nous avons adopté. Les pages qui vont suivre en donneront la raison : N^{os} 1, 3, 16, les épées; — 2, vase antique; — 5, 6, 7, 8, 10, 11, objets montés par les orfèvres de Suger; — 12 et 14, objets du xv^e siècle; — 9, 4, 13, 15, 17, 19, 21, 23, 25, objets en cristal; — 26, 27, 28, 29, pièces diverses d'un même service; — 18, 30, 20, 24, 22, pièces de l'école de Benvenuto Cellini.

C'est par une épée qu'il commence le livre. En ouvrant l'histoire de France, n'est-on point assuré de tomber sur le chapitre « bataille ! » C'est l'*Épée de Childéric I^{er}*, fils de Mérovée et père de Clovis, mort en 481. Sa forme rappelle le glaive des Romains. Elle fut trouvée le 27 mai 1653, à Tournay, qui alors n'appartenait point à la France, avec des abeilles d'or, une boule de cristal et le sceau de Childéric, qui constata l'authenticité de ce peu de poussière qui avait été un roi de France. L'électeur de Mayence la fit offrir en 1665 par l'empereur d'Autriche à Louis XIV ; de Versailles, elle passa au Cabinet des médailles, entra au Musée des Souverains dont elle inaugura par sa rude beauté la série chronologique. La tête d'aigle qui termine le pommeau est une restitution proposée à cette place par M. Jacquemart et acceptée, après démonstration évidente, par les conservateurs du Louvre. — Nous plaçons ensuite l'*Épée de Charlemagne*, arme puissante, à laquelle son pommeau byzantin donne je ne sais quelle apparence sacerdotale. Guillaume de Nangis, en 1271, nous apprend qu'on l'appelait JOYEUSE. Pour le sacre de Napoléon I^{er}, elle a subi l'injure d'une restauration, et c'est justement la fusée, cette partie de la poignée qui gardait peut-être l'empreinte de la main de Charlemagne, qui a été à nouveau revêtue d'une plaque d'or. — Ne saurait-on rien de l'histoire, qu'en ajoutant sur une table, à la suite de celles-ci, l'*Épée de François I^{er}*, on devinerait trois âges et trois races dans la monarchie française ; les Mérovingiens à demi romains, les Carlovingiens à demi byzantins, les Valois à demi italiens. Cette vaillante et galante épée, est une de celles de Pavie, la dernière, celle que dut enfin rendre François I^{er},

L'Homme de Marignan, lui qui, toute une nuit,
Poussa des bataillons l'un sur l'autre à grand bruit,
Et qui, quand le jour vint, les mains de sang trempées,
N'avait plus qu'un tronçon de trois grandes épées !

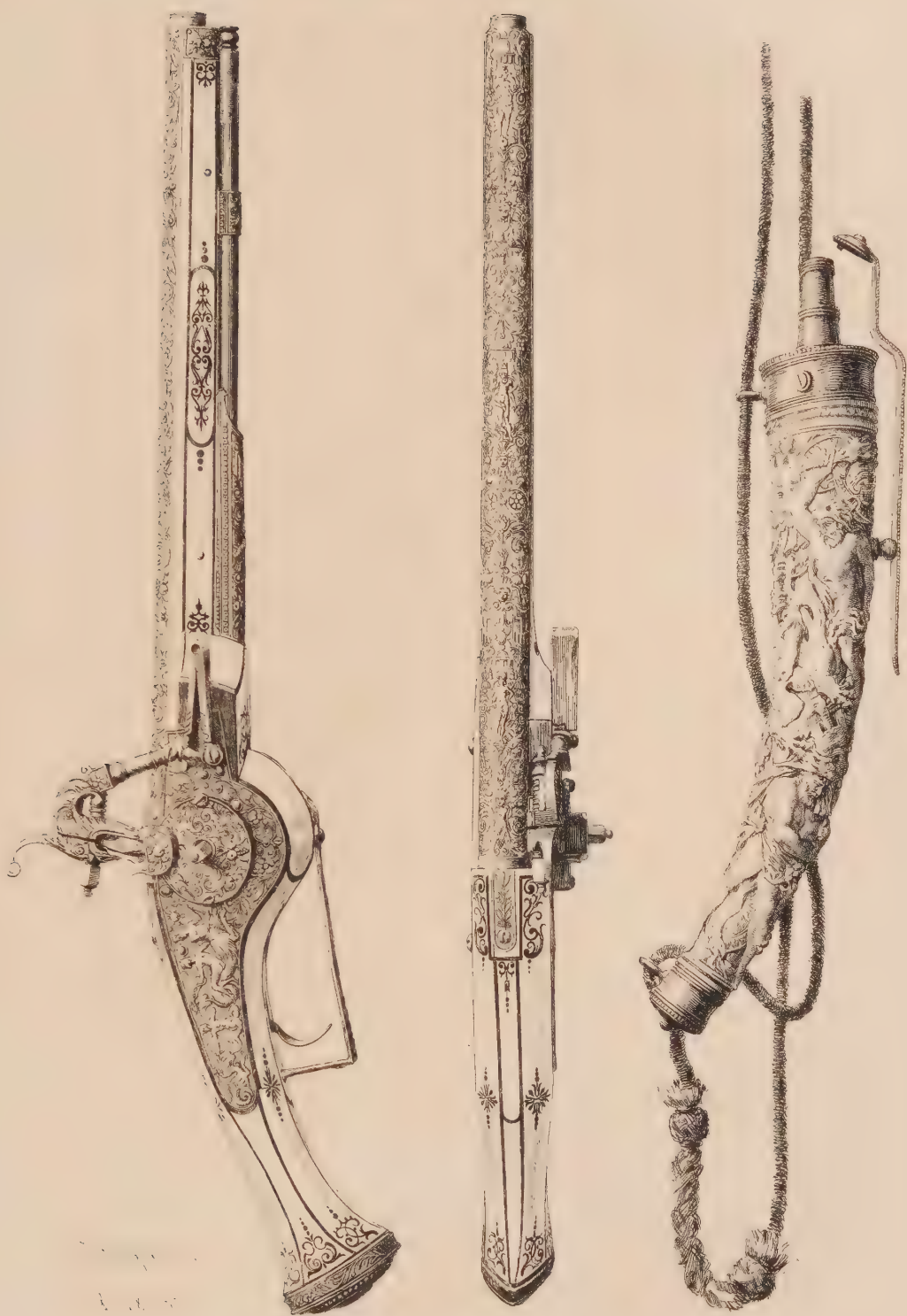
Celle-ci n'avait évidemment guère plus que la poignée, toute faussée et écaillée, lorsqu'elle arriva à Madrid, où nous l'y avons reprise en 1808. Mais quelle étrange aberration d'y avoir fait adapter une autre lame antérieure d'un siècle ! Imaginez-vous un régiment qui ferait reprendre au petit point les déchirures d'un drapeau conquis ! Craignait-on donc l'éloquence d'un tronçon ? Le pis est qu'on ne sait qui accuser de ce crime de lèse-souvenir.

A propos du *Vase antique de Sardoine*, qui est digne d'avoir été le pot-à-eau de la toilette d'Alcibiade, M. Barbet de Jouy rappelle la passion des peuples antiques pour les matières dures et leur habileté à les tailler. « Les chefs barbares, qui attaquèrent l'empire romain, ajoute-

t-il, s'éprirent des objets brillants et des fabrications délicates dont les maîtres du monde avaient emprunté le goût et l'usage aux nations plus rapprochées qu'eux de l'Orient. Le sort des combats fit passer en d'autres mains cette portion fragile des dépouilles conquises, et l'historien de Charlemagne, Eginhart, fait fort bien observer que les Francs enlevèrent avec justice aux Huns ce que les Huns avaient injustement enlevé aux autres nations. » C'est à cette justice distributive que nous devons les objets dont nous allons parler. Suger, abbé de Saint-Denis et ministre du roi saint Louis, eut l'heureuse inspiration de faire monter, au goût de son temps, par des orfèvres lorrains qu'il employait spécialement et pour en enrichir le mobilier de sa chapelle, un *Vase antique de Sardonyx*, qui devint un vase à libation. Un *Vase antique de Porphyre*, évidemment du plus beau travail gréco-égyptien, surmonté d'un aigle en or, terrible comme l'aigle qu'on voit sur les manuscrits byzantins se rengorger entre les jambes de saint Jean, fut transformé en vase sacré. Le *Vase d'Alienor d'Aquitaine*, en cristal antique, donné par cette princesse à son fiancé Louis le Jeune, fit dès lors partie du service de la table sainte. Enfin un plateau de serpentine, vert olivâtre, incrusté de poissons d'or, d'un travail purement oriental, devint une *Patène de calice*. C'était les sauver doublement que de les consacrer à l'église. Suger les marqua presque tous par des légendes curieuses. En étudiant la noblesse du jet, la pureté de l'ornementation, l'intelligence de l'appropriation, le sentiment et la sobriété dans la distribution des matières ou des pierres, la perfection de l'émail, du grenetis ou de la sertissure, on admire sur des documents irrécusables l'art français du ^{xii}^e siècle, et l'on constate tout ce qu'il allait perdre trois siècles plus tard au contact d'influences et de races étrangères. — L'*Agraffe du manteau royal de saint Louis*, au milieu de laquelle s'épanouit sur fond émaillé un lis, la pure et blanche fleur du jardin de la monarchie française, et une planche renfermant des *Joyaux* des ^{xi}^e, ^{xii}^e, ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles¹, closent avec un *Reliquaire* du ^{xv}^e siècle, plus compliqué qu'agréable, et un *Vase antique de Sardonyx*, d'une silhouette un peu lourde, mais allégi par une anse élégante, la série de l'orfèvrerie, que nous interrompons pour passer en revue les cristaux. Nous la reprendrons à l'arrivée en France des orfèvres italiens et particulièrement de Benvenuto Cellini.

Les cristaux occupent dans ce livre une place considérable. On sent

1. Un Fermail de manteau; un Médaillon de lapis, sculpté sur les deux faces; la Bague sigillaire de saint Louis; une Couronne d'orfèvrerie pour la tête d'une vierge en ivoire; et une Fleur de lys formant reliquaire, consacrée par Jeanne d'Évreux, veuve de Charles V, en 1339.



Imp Delâtre Paris

ARMES DU XVI^E SIÈCLE.
Collection de M^r Spitzer.

que l'artiste s'est complu à faire montre de son incroyable habileté à rendre cette matière, dont le modelé est en quelque sorte inappréciable à l'œil et dont le ton ne se peut fixer. « Cristal, eau enfermée dans la pierre, chante le poète, dis-moi qui t'a congelé? — Borée? — Ou qui t'a fondu? — Le vent du sud? » Les artistes de l'antiquité, qui travaillaient si habilement le verre et qui ont transmis directement leurs secrets aux verriers de Venise, excellaient aussi à se servir de cette « humeur minérale » qui, par la cohésion régulière de ses molécules, offre à l'outil moins de chances d'accidents que certaines pierres dures; certains passages de Pline ne laissent à cet égard aucun doute. M. Jacquemart a reproduit la boule trouvée à Tournay, dans le tombeau de Childéric (4). Le vase d'Alienor d'Aquitaine, qui imite les alvéoles d'un gâteau de miel, est antique. La *Buire orientale* est un travail oriental qui peut remonter au x^e siècle; on lit en caractères coufiques, autour du col de la buire : « Bénédiction et bonheur à son possesseur; » la monture est également orientale. Le *Calice* trahit aussi son origine asiatique par les gazelles hiératiques qui courent autour de son pied; M. Barbet de Jouy pense que la coupe, dont les ornements sont intaillés en creux, est postérieure, et que la réunion de ces deux pièces a dû être opérée par un orfèvre du xii^e siècle.

Un *Drageoir* du règne de Charles VIII, simulant une coupe, sur le bord de laquelle s'est posé un oiseau chimérique; un *Bassin*, du règne de Louis XII, taillé largement dans un bloc de cristal, sur un plan octogone, et n'ayant pour ornementation aux deux extrémités principales qu'une feuille d'acanthe et un masque barbu, couronné de raisins, nous conduisent à François I^{er} et à des formes infiniment plus maniérées.

L'Art tend à s'isoler, à ne plus être strictement le vêtement de l'Utile; la belle tradition de l'Orient, source de tous les motifs décoratifs, s'altère visiblement, et ce qui, dans de certains sens, a pu être justement appelé Renaissance, peut dans bien d'autres être taxé de commencement de décadence. L'*Aiguière* de la planche XVII en offre un exemple frappant. C'est un monstre qui rendait par la gueule, dans le hanap, l'eau dont on l'avait rempli par un orifice ménagé au-dessus des replis tortueux de sa queue de dragon; il a la tête et l'encolure d'un léopard, le corps et les pattes d'un oiseau. Son *Hanap* suit cette aiguière, et c'est bien le sien, car les montures d'or émaillé qui les décorent sont identiques : il figure un poisson énorme, une carpe aux larges écailles, une peut-être de ces carpes de l'étang de Fontainebleau, qui portaient aux lèvres des anneaux

4. Planche I, en regard de l'Épée.

d'or; il a été taillé avec une rare fermeté de dessin et une attaque de détails dont le mérite n'est surpassé que par l'incroyable beauté de la matière; c'est le cristal même d'une source dans la forêt. La *Bouteille* est en cristal de Venise; la forme en est banale, presque commune; tout ce qu'on y peut louer, ce sont les lobes du goulot qui dirigeaient le jet du liquide. Trois *Drageoirs*, dont l'un simule une coquille et l'autre une nacelle posée sur un pied, le troisième, en jaspe oriental, une *Nef*, une *Salière* de lapis-lazuli et un *Verre* à pied indiquent par l'identité des montures qu'ils ont dû faire partie d'un même service, et nous aident à nous faire une idée de la splendeur d'une table sur laquelle les pierres les plus rares alternaient avec les cristaux les plus éclatants et les orfèvreries les plus ornées. A propos du drageoir de la planche XXV, sur les flancs duquel s'ébattaient des tritons et des dauphins à la queue fourchue, M. Barbet de Jouy rappelle, d'après Mariette, que parmi les hommes habiles à tailler le cristal en Italie, au xvi^e siècle, « se tenait au premier rang Jean Bernardi de Castel-Bolognese. » Il s'inspirait des compositions de Perino del Vaga. Cette composition ainsi que la scène du Déluge qui orne la nef, semblent, en effet, dans le goût de cet élégant maniériste. Il existe donc les plus fortes présomptions pour attribuer à Jean Bernardi ces deux œuvres. Nous ferons remarquer à ceux de nos lecteurs qui, après avoir étudié ce livre, voudraient aller au Louvre revoir les originaux, que cette nef a été ici détachée de son pied, lequel est d'une époque et d'un art très-différents.

Les objets de pierre dure, montés par les orfèvres italiens du xvi^e siècle, ont rencontré, dans M. Jules Jacquemart, un interprète aussi fidèle que les objets de cristal. A nos yeux, la difficulté est même ici plus grande. L'or, ciselé avec un fini merveilleux, et les parties émaillées au naturel font avec la pierre dure de brusques oppositions. Dans celle-ci, la densité de la matière, les veines qui la colorent capricieusement et l'incrustent en tous sens d'un réseau de tons chauds et vifs, un poli incomparable qui renvoie non-seulement la lumière directe, mais les moindres reflets vacillants, doivent offrir à la pointe des obstacles surprenants. Tantôt c'est un lapis d'Orient, au ton bleu mourant dans le gris sombre et que réveille un filon d'or; tantôt c'est un jaspe oriental, où le rouge sanguin, le brun, le vert olivâtre, se juxtaposent et se fondent dans une puissante unité, et qu'on ne saurait mieux comparer qu'à ces morceaux de foie qui pendent à l'étal des bouchers; ou bien encore, la couleur aventurine est glacée de tons pourpres et fouettée de veines blanches translucides. Ces morceaux précieux reportent l'imagination aux périodes les plus solennelles de l'histoire de notre globe : leur cohésion

révèle de formidables entassements; leur coloration, des phénomènes chimiques dont nous ne calculons qu'en tremblant l'incommensurable durée; quand on les contemple longtemps, il semble qu'ils enserrent des flores perdues, des végétations oubliées, et qu'ils gardent éternellement le reflet de cieux embrasés par les éruptions volcaniques et par les orages des cataclysmes.

Le classement que nous avons adopté nous amènerait à un second service de table, à moins que ce service ne s'entremêlât, ce qui est très-possible, avec les cristaux que nous venons de décrire. Cette série est vraisemblablement due à Benvenuto Cellini ou au moins à ses ouvriers. M. Barbet de Jouy, toujours si prudent dans ses attributions, ne donne au célèbre orfèvre qu'un *Vase de Jaspe oriental*, aux montures d'or émaillé, dont les anses sont formées de deux animaux chimériques d'une cambrure pleine de fantaisie et de souplesse. « C'est le ton d'émail vert qui domine sur les ailes des petites sirènes et des animaux femelles à têtes de lionnes qui forment, au-dessous des anses et autour du fût, le gentil bracelet où l'on reconnaît surtout l'invention et la main de Cellini. » Nous retrouvons encore plus nettement la signature de l'orfèvre-sculpteur florentin dans la *Coupe de Jaspe oriental*, sur la coquille de laquelle est assis le groupe de Neptune enlaçant Amphitrite. C'est bien l'allure des figures de cette fameuse salière du Musée de Vienne, qui fut ciselée pour François I^{er}, et donnée par Charles IX à l'archiduc Ferdinand. Je reconnais Cellini jusque dans ce mouvement qui rejette en arrière le groupe et qui frise le manque d'équilibre, et aussi dans ce trait que j'emprunte à notre collaborateur Darcel : « les figures sont d'autant plus merveilleuses qu'elles sont plus petites. » En effet, les termes et les dauphins qui se rengorgent ou se tortillent au haut de la tige de support sont admirables. Benvenuto fit deux voyages en France et y demeura quatre ans. Dans ses *Mémoires*, si pleins de vanterie, il ne s'étend que sur ses grands travaux et surtout sur ses statues des Douze Dieux, qui devaient avoir quatre brasses de hauteur, « la taille du roi. » Il ne dit point expressément qu'il ait exécuté des services pour François I^{er}; mais il parle à chaque instant des menus travaux dont il était surchargé par le roi et par les seigneurs, et aussi des ouvriers auxquels il livrait des dessins ou des modèles¹. Les

1. Aucune de ces pièces ne porte les armes ou les emblèmes du roi. Peut-être ces objets sont-ils entrés dans le Trésor par voie indirecte. Benvenuto écrit (page 3, t. II, traduction L. Léclanché) : « J'exécutai en outre plusieurs petits ouvrages pour le duc de Ferrare... Dans le même temps je menai à fin une foule de bijoux pour maints seigneurs, etc. »

travaux de la critique contemporaine ont prouvé que, sauf pour le *Persée*, il fallait bien en rabattre sur le compte de ce hâbleur. Mais si, comme nous en sommes convaincu, les trois *Coupes de Jaspe oriental* et de *Sicile* sortent de son atelier, il faut lui reconnaître ce qui a passionné ses contemporains, le goût le plus délicat de l'ornementation et une habileté d'outil sans rivale.

M. Barbet de Jouy, en dehors de ses soins de conservateur au Louvre, a particulièrement étudié la série des pierres dures. On trouve donc plus d'un passage intéressant dans ce livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. En voici un entre autres qui prouve quels rapprochements lumineux amènent l'étude simultanée de l'histoire et des objets d'art. « De toutes les gemmes colorées, la sardoine semble avoir été celle qui, dans l'antiquité, a été préférée; les vases les plus rares et les plus anciens que possède la collection de la Couronne sont des vases de sardoine. Au xvi^e siècle, en même temps que le cristal de roche, le jaspe apparaît comme la pierre de prédilection, et, parmi les jaspes, ceux qui sont mêlés de couleurs et de nuances multiples ont été les premiers que les orfèvres ont recherchés pour les orner de leurs montures. Ce n'est que plus tard que nous trouverons un vase de jaspe sanguin, matière qui, sous Henri II et ses fils, sera, de préférence aux autres, employée jusqu'au jour où l'agate orientale deviendra la pierre à la mode. Observons dès à présent que les orfèvres du xvi^e siècle, en travaillant sur des matières différentes, ont changé leur manière; pour les jaspes qui sont diaprés de plusieurs nuances, l'or ciselé et quelques touches d'émaux leur ont paru suffire; ils ont relevé, par la blancheur des perles et par l'éclat de quelques pierres fines, la coloration intense et sombre du jaspe sanguin; ils ont prodigué les pierreries de toutes couleurs et les émaux de tous les tons quand ils ont eu pour fond la nuance pâle d'une agate transparente. » Cette remarque, d'une justesse parfaite, peut souvent aider à dater, dans les collections, des objets dont le style hybride ne donne point clairement la date.

Nous aurions désiré mettre sous les yeux de nos lecteurs une des planches des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*. Les dimensions des cuivres s'y sont opposées. Ainsi que nous l'avons dit, chaque objet est reproduit dans sa grandeur réelle. Il eut fallu ou plier l'épreuve en deux ou couper les marges. L'artiste ne pouvait consentir ni à cette modification de l'aspect réel de son beau livre, ni à cet expédient digne de Procuste. Au reste, ceux de nos lecteurs qui, aux expositions, poursuivent patiemment l'histoire de l'art contemporain ont déjà vu au Salon de 1864 les six *Vases de Sardoine, de Cristal et de Jaspe*, imprimés sur deux feuilles, qui valurent à leur jeune auteur une médaille; et à celui

de 1865, les trois *Vases de Suger, l'Aiguière, la Coupe et le Hanap du xvi^e siècle*. Le jury cette fois montra un oubli qui fut relevé par toute la presse. Si le projet que nous formulions dans notre étude sur la gravure au dernier Salon avait reçu son exécution, si la *Société libre des graveurs et des aquafortistes* s'était constituée et possédait, comme en ont en Angleterre toutes les sociétés, un local d'exposition, M. Jules Jacquemart pourrait aujourd'hui y exposer la série de ses trente eaux-fortes. Le succès du livre en serait probablement décuplé.

Le livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne* est mis en vente à la Chalcographie des Musées impériaux. Puisse-t-il contribuer à attirer l'attention du public sur un établissement national qui renferme un nombre considérable de planches de toute nature : fac-simile de dessins, reproductions de peintures de toutes les écoles, portraits, frontispices, vignettes, culs-de-lampe, lettres grises, architecture, sièges et batailles, plans de villes et cartes géographiques, fêtes, cérémonies, décorations, costumes, blasons et armoiries, chartes et paléographie, histoire naturelle, sciences, arts et métiers, etc. Artistes et artisans, amateurs et écrivains, écoliers et professeurs trouveraient là pour un prix souvent minime, toujours inférieur aux prix courants du commerce, des documens et des matériaux, et bien peu de personnes pensent à aller frapper à cette porte. Pourquoi cet isolement, alors qu'on ne peut incriminer ni les intentions ni l'activité de l'administration? Ce n'est point à examiner en ce moment. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que nous espérons que la Chalcographie ne sera point sans bénéficié de l'intérêt avec lequel va être accueilli dans la presse et chez les amateurs français et étrangers un livre d'une exécution parfaite, tout à fait dans les goûts et dans les besoins de notre génération.

Puisse ne point être attendue trop longtemps la deuxième partie d'une publication qui vulgarise une suite de modèles pleins d'enseignements pour l'art appliqué à l'industrie, qui popularise une des plus précieuses collections de France et de l'Europe, qui marque la bonne volonté des conservateurs de nos Musées nationaux et qui assure enfin une place si honorable dans l'École à un artiste jeune encore. Puisse cette nouvelle histoire de l'Art, que notre génération a entreprise avec un recueillement si profond, une curiosité si ardente, un amour si sincère du vrai absolu, compter beaucoup de chapitres écrits avec autant de bonne foi, illustrés avec autant de goût que ce livre des *Gemmes et Joyaux de la Couronne*.

PHILIPPE BURTY.

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE RÉTROSPECTIF

LA RENAISSANCE

ET LES TEMPS MODERNES

V¹.

MÉDAILLES.



Dès le jour où le musée rétrospectif ouvrit ses galeries aux curieux de l'art et de l'histoire, il s'éveilla en nous des ambitions démesurées. Nous voulions, l'occasion étant si belle et la leçon si tentante, étudier l'une après l'autre toutes ces merveilles et faire pour l'avenir d'énormes provisions de science : abaissant à notre modeste niveau le grand mot du xvi^e siècle,

nous prenions pour nous le conseil que Gargantua adresse à son fils : « Que rien ne te soit incongneu. » Il était donc dans nos projets d'examiner successivement tous les trésors de l'exposition, depuis le bi-

1. Voir les numéros d'octobre et de novembre.

jou jusqu'au meuble, depuis la statue jusqu'à l'éventail. Et, dans cette énumération de choses à apprendre, ou tout au moins à étudier, nous n'avions garde d'oublier les médailles. Rien n'en dit autant sur le passé que ces monuments d'or ou de bronze, que l'art a marqués de sa puissante empreinte, et qui, racontant les événements et les hommes, gardent l'éternel souvenir des félicités d'un peuple, de ses malheurs, de sa reconnaissance pour les services rendus, quelquefois même de ses lâches complaisances pour les favoris de la fortune. Mais étudier à loisir les œuvres de la numismatique, depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution, ce serait presque faire un livre : alors même qu'on se bornerait à examiner les pièces exposées au musée rétrospectif, la matière demeurerait trop diverse et trop riche : ici encore il faut éliminer et choisir.

Lorsqu'il s'agit d'un art qui a ses origines dans la sculpture et qui, à bien des égards, n'est qu'une forme du bas-relief, il est naturel que le génie italien domine de toute sa hauteur et fournisse le type caractéristique. L'évidence parle trop haut pour qu'on hésite à l'écrire : les plus belles médailles sont les médailles italiennes et particulièrement celles du ^{xv}^e siècle. Le Pisan et son école ont dit le mot définitif, et depuis l'heure où ils ont inscrit dans le cuivre de si farouches effigies jusqu'à la période moderne, ce grand art a été s'amoindrissant toujours. Hélas ! c'est un triste chemin que celui qui commence au monumental pour aboutir au charmant ! Cette pente, c'est celle qu'ont suivie les faiseurs de médailles. Nous nous en étions doutés jadis lorsque nous admirions dans la collection de M. Rattier de si beaux exemplaires des œuvres des grands maîtres du ^{xv}^e siècle ; nous en sommes sûrs aujourd'hui que nous pouvons combiner avec nos souvenirs les leçons qui nous sont offertes au musée rétrospectif. Il reste l'artiste par excellence, celui dont les bronzes sont signés : *Pisanus pictor* ou *Opus Pisani pictoris*. Les inscriptions relevées sur les médailles de M. Rattier nous donnent la date de 1446 pour le portrait de Maserano et celle de 1464 pour le buste de Lionel d'Este. Ces deux dates extrêmes font supposer une longue période de travail. On peut voir la dernière de ces médailles à l'exposition ; on y peut voir aussi, dans les vitrines de MM. Signol et Maystre, un exemplaire du portrait de l'artiste, avec son bonnet retombant sur le front, et, en exergue, les mots : *Pisanus pictor*. Nous aimons la face rébarbative de ce dur ouvrier du métal qui a lui-même modelé ses traits avec une sorte de grandeur familière, et un accent qui reste intime dans sa mystérieuse solennité.

On sait combien sont encore confuses les notions qu'on possède sur les médailles italiennes de la fin du ^{xv}^e siècle. Peu de noms nous ont

été conservés parmi ceux des successeurs immédiats du grand Pisan. Il est manifeste que des sculpteurs, et des plus savants, ont dû délaisser parfois leurs travaux habituels, pour modeler en terre et pour jeter en bronze quelques-unes des médailles que nous admirons. On pourrait classer par écoles ces monuments qui n'ont pas encore d'histoire. Il a certainement existé à Milan, aux derniers jours du xv^e siècle, un groupe de faiseurs de médailles qui s'inspiraient aux mêmes sources que les sculpteurs employés par les Sforze et les Visconti, et qui vivaient dans le même idéal. La petite médaille d'Isabelle d'Este, exposée par M. Maystre, a le charme émouvant d'un dessin de Léonard ou de Luini. Et volontiers nous rattacherions à cette école un peu lombarde, un peu ferraraise, la médaille de Lucrèce Borgia, dont M. de Janzé a prêté un bel exemplaire. C'est la Lucrèce des premières années du xvi^e siècle, car l'inscription la dit déjà mariée à Alphonse d'Este. Elle est représentée de profil; ses longs cheveux roulés retombant sur ses épaules, le peu qu'on voit de la robe, le doux modelé du visage, et — on pourrait presque le dire, — le clair-obscur qui l'enveloppe, trahissent un contemporain, un voisin de Léonard de Vinci. Et elle est charmante ainsi, cette terrible femme : c'est du miel et non du poison qui humecte sa lèvre amoureuse; j'ai toujours pensé qu'on avait calomnié cette sirène.

Bien d'autres médailles italiennes mériteraient d'être étudiées à loisir : chez M. Maystre, c'est le beau portrait de Machiavel, et le profil d'une femme inconnue avec la devise : *Virtute pulchrior*; chez M. Wasset, l'admirable Laurent de Médicis avec son nez écrasé et son intelligente laideur; chez M. de Janzé, le médaillon un peu fruste, qui montre un dieu terrassant l'Ignorance, figurée sous la forme d'un homme à longues oreilles, et qui, indépendamment des mots : *Vitiorum domitor*, porte la précieuse signature : F. CAROTI OP. — M. de Janzé possède aussi un exemplaire du portrait de Jeanne Albizzi, femme de Laurent Tornabuoni : c'est la médaille dont le revers présente le groupe des trois Grâces enlacées, et qui, si nos lecteurs veulent bien s'en souvenir, a déjà été décrite par M. Darcel et gravée dans la *Gazette*. (Tom. VI, p. 285.) Bien qu'il y ait dans ces œuvres, ici un principe florentin, là un élément milanais, elles se ressemblent en ce sens, que les artistes qui les ont modelées se sont entendus pour chercher le caractère dans l'élimination du détail secondaire. Il est telle de leurs médailles qui résume, en quelques traits sommaires, toute une personnalité humaine. L'idéal, dans la signification moderne du mot, ne les a nullement occupés. La nature est restée le point de départ, et même la nature incorrecte et brutale; mais, au lieu de procéder par effacement pour arriver à une beauté

vague, l'artiste italien a appuyé au contraire sur le fait caractéristique et prédominant, il a négligé l'accidentel, et il a obtenu ainsi des effets simples, intenses, grandioses.

Les Allemands ont adopté dans leurs médailles un système différent. Le détail ne les a jamais épouvantés, et comme dans les paysages de leurs graveurs, où les lointains sont traités avec la même précision que les premiers plans, ils ont cru qu'il était bon de tout montrer et de tout dire. Le grand aspect solennel et presque hiératique qui vous frappe dans les œuvres du Pisan et de ses amis, manque à leurs médailles, si vivantes d'ailleurs et si profondément fouillées dans le sens de la portraiture sincère. M. Wasset, qui a eu le bon goût de classer par écoles les richesses de son médaillier, nous permet d'établir entre ces trésors d'instructives comparaisons. Il possède les plus précieux morceaux de la numismatique allemande. Il a le bel *Érasme* de 1519, il a le magnifique *Hieronimus Baumgartner* de 1556, médaille exceptionnelle du fond de laquelle la tête du personnage se détache presque tout entière, accentuée et parlante comme un Holbein. Autour de ce bronze se groupent des portraits de savants, de bourgmestres, de marchands, clients ordinaires d'Albert Dürer et de Lucas Cranach, qui ne leur ont pas donné dans leurs peintures plus de bonhomie et de finesse. La médaille de Marguerite d'Autriche, si richement vêtue de son habit de cour, nous rend au vif les traits de la princesse : le crayon le plus délicat n'aurait pas plus d'intimité. Il y a en outre quelques médailles allemandes, et fort belles aussi, dans la vitrine de M. Labouchère : on y remarquera notamment celles de Luther et de Mélanchthon, deux masques puissants et résolus. Ce sont là des œuvres d'un tout autre caractère que les œuvres italiennes ; mais les artistes, pour la plupart inconnus, qui les ont modelées ont dit franchement les choses, cherchant la vérité dans le menu, visant peu au grand effet décoratif ; cet art ressemble à celui qui, en peinture, s'est incarné dans Holbein ; il est sérieux, doux, et, avant tout, humain.

Les Français qui, depuis trois siècles, courent après l'esprit, avaient débuté par des œuvres d'autant plus saisissantes qu'elles étaient plus simples. Les subtilités de l'exécution y étaient à peine entrevues, et cette naïveté, en matière du numismatique, vaut mieux que toutes les roueries. L'Italie nous guida d'abord. Il ne faut pas oublier que les graveurs en médailles du roi René, Pierre de Milan, qui fit son portrait en 1462, et Francesco Laurana qui modela, l'année suivante, la médaille où le bon roi est représenté avec sa femme, étaient de purs Italiens. A ce moment, et sous l'influence de ces maîtres, l'art, très-sommaire dans ses procédés et quelquefois même inhabile, n'en montre pas moins un profond respect

pour le caractère individuel. A la fin du ^{xv}^e siècle, le système avait peu changé. Nous avons à l'Exposition, dans les vitrines de MM. Labouchère, Wasset et Charvet, trois exemplaires, l'un en bronze, les autres dorés, de la médaille qui fut distribuée en 1499, à l'occasion de la glorieuse entrée à Lyon de Louis XII et d'Anne de Bretagne. Le buste du roi est sur l'une des faces, se détachant de profil sur un fond semé de fleurs de lis ; le portrait fort ressemblant de la reine est figuré sur le revers. J'avoue que cette médaille me touche infiniment : indépendamment de son intérêt iconographique, elle a la valeur d'un document, encore nouveau, pour l'histoire de l'orfèvrerie et peut-être de la peinture. On sait en effet, grâce aux pièces trouvées par M. de Soultrait dans les archives de Montpellier, que le « pourtrait, » c'est-à-dire le modèle de la médaille, a été fourni par deux artistes de la corporation des peintres imagiers de Lyon, Jehan de Saint-Priest et Nicolas Leclerc : l'exécution en métal et la ciselure sont dues à l'orfèvre Jehan Lepère. Notre regretté collaborateur, Jules Renouvier, admirait beaucoup cette médaille, et il est allé jusqu'à dire que les maîtres dont nous venons de citer les noms obscurs s'y montrent « les rivaux de Pisano et de Sperandio. » Sans pousser aussi loin l'enthousiasme, nous voyons dans ce précieux monument de la numismatique française en 1499, des portraits authentiques de Louis XII et d'Anne de Bretagne : nous y reconnaissons aussi un sentiment large et profond, une notion intelligente des vraies conditions d'un art où la France s'essayait à peine : nos faiseurs de médailles n'étaient-ils pas alors dans la grande voie héroïque ?

Ils n'y restèrent pas longtemps. Un certain parti pris d'élégance et une sorte de maniérisme à la Primatice distinguent les médailles françaises à partir de la fin du règne de François I^{er}. La recherche de l'élément décoratif, bien plus que le goût loyal de la portraiture, semble avoir inspiré l'auteur d'un médaillon ovale où, sur une plaque de fer encadrée d'or, sont réunies les figures en pied de Henri II et de Catherine (collection de M. Charvet). Il est vrai que c'est plutôt là un ornement de toilette qu'une véritable médaille. Quoi qu'il en soit, l'art commençait à baisser, et pour savoir à quel point il était compromis à la fin du ^{xvi}^e siècle, il suffit d'examiner dans la vitrine de M. Wasset, la Gabrielle d'Estrées de 1597. Ce n'est plus là un portrait ; c'est presque une figure de fantaisie, où le dessin se montre à la fois lâché et bizarre.

La gravure en médailles se releva, sous Henri IV, avec Guillaume Dupré. Mais ce qu'il faut admirer ici, c'est moins le caractère et la grandeur que la netteté du trait, l'esprit du détail, le goût de l'arrangement, la claire intelligence des choses. Rien de plus français que ces médailles

dont l'exécution est si parfaite qu'aux yeux d'un admirateur du Pisan, elle le serait peut-être trop. Ce Dupré est le Malherbe de la numismatique : il était directeur général de la monnaie royale, et, dans les habitudes de son métier, il mêlait un peu de régularité à son caprice. C'était d'ailleurs un habile homme, et dont il ne faut point médire. Les amateurs connaissent trop bien ses médailles pour qu'il soit nécessaire de signaler à leur attention celle qui présente les bustes superposés de



MARC-ANTOINE MEMMO, PAR DUPRÉ.

Collection de MM. Wasset et Labouchère.

Henri IV et de Marie de Médicis (1603), le portrait du doge Memmo (1612), dont la gravure accompagne cet article, et tant d'autres médailles qu'on retrouve avec plaisir dans les collections de M. Labouchère et de M. Wasset.

Mais puisqu'il s'agit de Dupré, et aussi bien, puisque nous écrivons ici pour apprendre et non pour enseigner, nous poserons une question aux érudits. Le court passage de Mariette est dans toutes les mémoires : « Guillaume Dupré, graveur de monnoyes sous Henri IV et Louis XIII, a été un excellent homme. Il étoit de Troyes en Champagne, et est mort

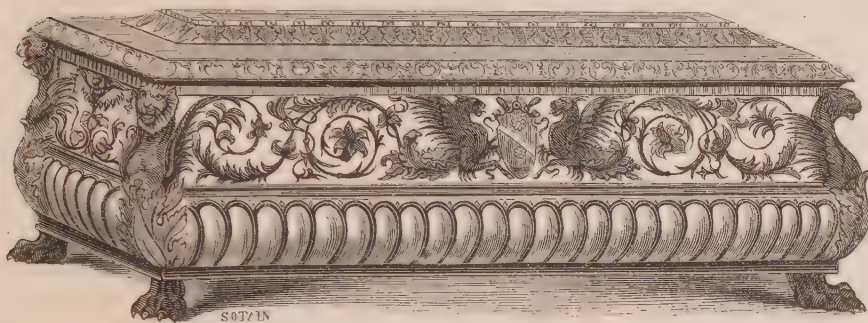
à Paris vers l'année 1625. » Cette biographie a suffi pendant si longtemps, que je me ferai scrupule d'y rien changer. Et pourtant, je trouve dans la vitrine de M. Wasset une médaille du maréchal de Toiras, avec l'inscription *Guil. Dupré, 1634*, et un charmant portrait de M. de Maleyssie, gouverneur de Pignerol, portant le même nom et la date 1635. Je sais, — l'ayant vu dans un tableau de Murillo, — que saint Bonaventure quittait chaque nuit son cercueil pour venir rédiger ses mémoires; mais je suis hérétique à ce point que j'ai peine à comprendre comment Dupré, enterré vers 1625, a pu dix ans après graver une médaille qui est d'ailleurs charmante et fine dans son allure à la Van Dyck. Gageons que Mariette ne connaissait pas le portrait de M. de Maleyssie, et croyons que la biographie de la plupart de nos artistes pourrait être utilement corrigée par la publication des actes de l'état civil. Le temps est venu de faire un effort dans ce sens. Les Belges nous ont devancé pour les peintres de l'école d'Anvers; et, puisque les Hollandais sont parvenus à découvrir les dates du mariage et de la mort du mystérieux Hobbéma, tout peut se trouver.

Les amateurs qui ont envoyé des médailles au musée rétrospectif se sont arrêtés à celles de Guillaume Dupré. Peut-être y a-t-il çà et là quelque œuvre de Warin; mais c'est tout; ils ont négligé les deux Duvivier, les Roettiers, Rambert-Dumarest, Andrieux et Gatteaux, qui sont presque des modernes. Le nom de plusieurs de ces maîtres se retrouve, il est vrai, dans la précieuse collection de monnaies de M. Marc Fabre, si riche surtout en pièces d'*essai*, en modèles qui n'ont pas été suivis d'exécution. Toute l'histoire de la monnaie française depuis le xv^e siècle jusqu'au second empire est dans cette intéressante vitrine. Le caractère de l'art national y est visiblement écrit, et ces pièces, neuves et reluisantes comme si elles sortaient de l'atelier, disent, avec nos médailles, que nous avons presque toujours préféré la raison au caprice, la régularité d'une fabrication savante aux libres inspirations du génie. La médaille française brille par le bon sens, par la précision de l'effigie, par la netteté des devises; mais la grandeur lui manque avec la sévérité de l'aspect. Ce que l'antiquité avait si bien compris, ce qu'ont cherché les graveurs du xv^e siècle italien, nous l'avons dédaigné, et nous avons substitué à l'ampleur monumentale le charme de l'esprit, et quelquefois les séductions de la grâce.

VI.

MEUBLES.

Il serait inpardonnable de traiter trop sommairement le beau chapitre des meubles et d'écourter ce grand sujet : nous commettrons pourtant cette faute, un peu parce que nous ne nous sentons pas encore suffisamment armé pour nous mesurer avec la difficulté, beaucoup parce qu'il est dans nos projets de revenir, en des temps meilleurs, sur les questions intéressantes et compliquées que soulève la fabrication des

COFFRE DE MARIAGE. — XVI^e SIÈCLE.

Collection de M. le baron de Rothschild.

lits, des fauteuils, des cabinets et des armoires. Dans son *Dictionnaire du mobilier*, M. Viollet-le-Duc s'arrête à la période de la Renaissance. Le livre si précieux de notre collaborateur appelle donc une suite; mais nous ne voyons pas trop qui pourrait mener à fin ce difficile travail. Nous serions, en ce qui nous concerne, un des premiers à nous récuser, car, sans sortir de l'exposition rétrospective, nous éprouverions, à dater certains meubles, à préciser leur nationalité, des perplexités étranges.

Au temps où la vie était magnifique et amoureuse, à la fin du xv^e siècle italien, le fiancé envoyait des parures à sa fiancée dans un grand coffre qui était souvent une œuvre d'art, et qui restait l'un des plus beaux meubles de la chambre nuptiale. Il n'y était pas inutile, puisque, s'il en faut croire les comédies d'aventures, le coffre donné par le mari a pu servir parfois à cacher l'amant. Nous avons vu à Florence, au musée du Bargello ou du Podestat, quelques-uns de ces coffres de mariage : ils

sont superbes. Mais MM. de Rothschild ont aussi un musée; parmi les meubles de ce genre qu'ils ont exposés, nous en avons fait graver un qui date du commencement du xvi^e siècle. Ce coffre est de bois sculpté, peint et surdoré; sur le panneau de face, des griffons très-chimériques soutiennent l'armoirie en couleurs de la jeune épousée; des rinceaux du goût le plus fin et le plus robuste courent autour du meuble solide, et lui donnent, pour l'œil, de la légèreté et de la grâce. — D'autres coffres, destinés au même usage, ont été réunis à l'exposition. Celui qui appartient à M. d'Yvon est magnifique par le haut relief des figures habillées à l'antique qui en ornent les parois. Bien que le *cassone* de M. de Briges soit d'une époque inférieure et d'une exécution moins pure que ceux de MM. de Rothschild et d'Yvon, il est très-intéressant aussi, car il se présente complet, je veux dire avec la console aux pieds contournés qui lui servait de support.

Le grand goût de l'Italie se montre mieux encore dans les trois chaires du xvi^e siècle, prêtées par M. Récappé. Les sculptures de l'un de ces meubles sont relevées de quelques dorures légères qui en accentuent les saillies et en augmentent la richesse. Plus sobres d'effet, mais non moins belles, les deux autres chaires appartenant au même amateur conservent, par leur caractère et leur dimension, le cachet des époques féodales. Ces sièges élevés et rigides ressemblent presque à des trônes.

Les Allemands se sont longtemps montrés fort habiles dans le travail du bois. Une crédence exposée par M. d'Yvon, et qui paraît dater de l'époque correspondante au règne de Louis XII, fait grand honneur aux huchiers de l'autre côté du Rhin. L'aigle à deux têtes décore ce meuble, dont les panneaux sont d'ailleurs fouillés d'un ciseau résolu et puissant. C'est aussi, nous le croyons, un meuble allemand que le cabinet prêté par M. Moreau. Bien qu'il soit daté de 1552, la forme en est sans grâce, ou du moins elle est trop régulière. Des ornements dorés le décorent, et les figures, en camaïeu, de Mars et de Vénus occupent les deux vantaux du meuble. Ces figures sont un peu lourdes de dessin et peuvent être attribuées à un artiste qui avait vu l'Italie sans la bien comprendre. Le caractère allemand s'accuse encore davantage dans la décoration d'un meuble exposé par M. de Briges, et qui porte la date de 1563. Sur les quatre panneaux de ce cabinet sont figurées en or et en camaïeu des allégories, dont le sens ne serait peut-être pas très-clair, si elles n'étaient expliquées par les inscriptions suivantes : *Venatoria*, *Tumpanistria*, *Architectura* et *Mercatoria*. Les cariatides qui ornent les angles sont taillées dans le bois, d'un ciseau un peu aventureux. Tous les ouvriers d'outre-Rhin n'étaient pas des artistes.

On remarquera aussi un cabinet qui appartient à M. de Saint-Maurice, et qui se compose de deux corps superposés; des médaillons d'ivoire y sont incrustés dans le bois. Quant au meuble d'ébène de M. de Boissieu,



PANNEAU EN BOIS SCULPTE. — XVII^e SIÈCLE.

Collection de M. Bonaffé.

dont le panneau central représente la *Continence de Scipion*, c'est une œuvre du XVII^e siècle, et qui montre combien les ouvriers de ce temps étaient encore habiles à sculpter cette dure matière. Le beau

cabinet de M. Crémieux est aussi en ébène sculpté; mais, par son merveilleux travail, il se rattache à une époque meilleure.

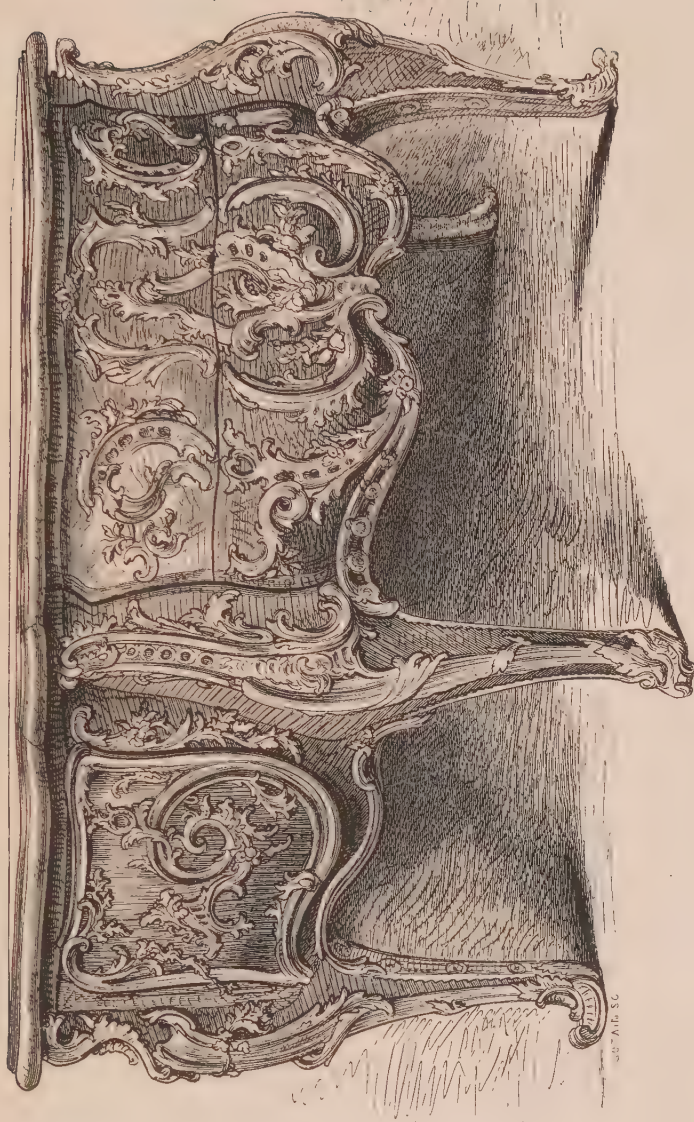
La sculpture sur bois ne triomphe pas moins dans le superbe coffret prêté par M^{me} Escudier et dans le panneau que nous reproduisons, et qui appartient à M. Bonaffé. Voilà, dans sa symétrie savante et dans son caprice, le vrai goût italico-français de la Renaissance.

Comme création de l'ébénisterie française au xvi^e siècle, un des meubles les plus intéressants que nous puissions citer est le cabinet à deux corps de M. de Monbrison. De longues figurines, représentant les quatre Saisons, en décorent les panneaux. L'artiste inconnu qui a dessiné et sculpté ce meuble n'est rien moins qu'un élève de Jean Goujon; c'est la même grâce dans les figures et le même sentiment dans l'ornementation. L'influence du maître y est visible, et il n'y a là rien qui doive nous surprendre: lui-même il avait travaillé le bois, et l'on sait ce que valent les bas-reliefs des portes de Saint-Maclou. On pourrait rattacher à la même école un autre cabinet, supporté par de minces colonnettes et appartenant à M. Récappé. La décoration en est élégante, fine et bien française.

Ne passons pas sans nous arrêter un instant devant les meubles portugais de M. Spitzer, devant le beau lit, portugais aussi, de M. de Villetreux, et devant ces cabinets, assez nombreux d'ailleurs, que faisaient sous Louis XIII des artistes flamands, et dont les vantaux intérieurs, les tiroirs et le fond étaient ornés de paysages et de sujets champêtres dans la manière de Paul Bril ou des Breughel. Comme échantillon de ce genre de fabrication, nous nous contenterons de mentionner un cabinet qui appartient à M. Moisson, et sur les panneaux duquel un artiste de l'école d'Anvers a raconté en couleurs vives toute la parabole de l'Enfant prodigue.

Parmi les meubles français du temps de Louis XIV, il nous aurait été doux de rencontrer une œuvre authentique de ces ébénistes fameux dont Marolles nous a parlé: Laurent Stabre, par exemple, Jean Massé et Jacques Prou. Ce sont là les prédécesseurs et bientôt les collaborateurs de Boulle. Menuisiers et sculpteurs, ils taillaient savamment l'ébène, mais ils faisaient aussi de la marqueterie, et, dans ce travail de mosaïstes, ils mêlaient adroitement le bois au métal. Parmi les meubles prêtés par M. Récappé, il y a un bureau chargé d'incrustations en étain. L'écaille, l'argent, le cuivre, furent aussi employés dans ces travaux de marqueterie qu'on aima tant sous Louis XIV, et dont il faudrait, je crois, chercher les origines du côté de l'Italie.

Boulle y réussit mieux que personne. Le coffret de M. C. Damour,



COMMODE DE PHILIPPE CAFFIENI.
Collection de M. le marquis d'Hertford.

la commode de M. Spitzer, et bien d'autres meubles que nous pourrions citer, sont d'heureux exemples de cette fabrication; mais le meilleur modèle que nous puissions signaler, dans ce genre, est l'admirable commode de Boule qu'expose M. le marquis d'Hertford. Le bois dont elle est faite disparaît entièrement sous une application d'écaille incrustée de cuivre, du dessin le plus riche et le plus délicat. Les poignées des tiroirs, les bouquets en relief qui décorent les côtés du meuble sont d'un style opulent et magnifique, et d'une exécution des plus savantes. Les motifs de l'ornement sont ici si bien d'accord avec la forme de l'objet décoré, et tout y est si bien équilibré que la commode de lord Hertford paraît à la fois splendide et simple. Ajoutons que des fleurs de lis, semées dans le réseau des arabesques, permettent d'attribuer à ce beau meuble une royale provenance.

Nous l'avons dit, Boule fut vraiment un chef d'école, et la mode des cuivres incrustés dura bien longtemps après lui. Il avait eu un imitateur, et peut-être un imitateur habile, dans la personne de Philippe Poitou, qu'un acte authentique de 1683 qualifie du titre de « marqueteur du roy. » Les fils de Boule¹ firent aussi des incrustations et de la marqueterie. Cressent, qui fut l'ébéniste du régent et dont nous avons le regret de ne connaître aucune œuvre certaine, a dû, — les catalogues de ventes nous le prouvent, — travailler un peu dans le même goût. C'est d'après ces données que nous datons du commencement du XVIII^e siècle un baromètre de l'école de Boule, qui appartient à lord Hertford, et une magnifique armoire prêtée par le garde-meuble. L'ébène qui la constitue est presque entièrement dissimulée sous un revêtement de cuivre poli sur lequel se détachent en relief des ornements variés, des armes réunies en trophées, des instruments de jardinage, etc... Rien n'est plus splendide que ce meuble : il serait infiniment précieux, pour l'histoire du mobilier français, de déterminer la date exacte de sa fabrication.

L'ébénisterie du temps de Louis XV est particulièrement et très-heureusement représentée, dans la collection du marquis d'Hertford, par deux commodes, au ventre rebondi, qu'enrichissent des cuivres d'une exécution libre et magistrale. Une de ces commodes a surtout de quoi intéresser les curieux. Elle porte, à droite, sur un des cuivres qui la décorent, une précieuse inscription : *Fait par Caffieri*. Ce Caffieri, c'est Philippe, né en 1714, mort en 1778. Il était frère du sculpteur à qui nous devons les bustes, si vivants, de la Comédie française. Que savait-il faire ?

1. Boule eut quatre fils, et non pas deux, comme nous l'avons dit dans notre article du 1^{er} novembre avec une légèreté indigne de tous les pardons.

Tout; mais particulièrement des modèles pour les industries du luxe, pour les orfèvres, pour les fondeurs. Ses beaux travaux pour le chœur de Notre-Dame furent exécutés de 1760 à 1765. Les meubles justement fameux que possédait M. de La Live de Jully avaient été faits d'après les dessins et sous la direction de Philippe Caffieri. Il n'était pas ébéniste, mais il donnait des modèles, il soignait surtout les cuivres, et après la fonte, il les réparait lui-même au ciseau. La belle commode de lord Hertford, que nous reproduisons, fait le plus grand honneur à ce maître ouvrier.

Du même temps, ou à peu près, est la chaise à porteurs exposée par M. Double. Elle passe pour avoir servi à M^{me} de Pompadour, et c'était peut-être sa chaise de tous les jours, car elle est simple, sans armoiries, sans cuivres en relief, sans peintures galantes. Mais le goût du siècle de Louis XV est visible dans ce meuble modeste : ce n'est pas autre chose qu'une caisse de bois peint et doré, et c'est charmant.

C'est surtout en meubles du temps de Louis XVI que sont riches les collections de M. Double et de lord Hertford. Riesener, et d'autres ébénistes dont nous ne savons pas les noms, y reconnaîtraient sans doute plusieurs de leurs œuvres. Ici, le goût se fait sage, les formes sont un peu plus grêles, la légèreté est avant tout recherchée; le meuble, moins opulent, est plus intime. Une encoignure, empruntée à l'exposition de lord Hertford, et dont on trouvera ici la gravure, suffit pour donner la note et marquer l'accent. L'auteur de ce meuble y a combiné les bois de couleurs diverses; des losanges de bois de rose, d'une intensité de ton inégale, occupent le panneau que circonscrit un léger cadre d'ébène enrichi de feuillages dorés; au centre de la frise qui décore la partie supérieure grimace un masque chimérique; au bas, un ovale que supportent des drapeaux et des branches de laurier semble disposé pour recevoir un chiffre ou une armoirie. Tout est d'un goût charmant dans ce meuble, dont l'auteur n'est malheureusement pas connu.

Une tradition, que nous ne saurions ni discuter ni confirmer, attribue à un ébéniste du nom de David plusieurs ouvrages de marqueterie d'un style un peu maigre peut-être, mais d'une exécution extrêmement distinguée et finie. Ces meubles appartiennent encore à lord Hertford et ne sont pas la moindre curiosité du salon qu'il a enrichi de tant de chefs-d'œuvre. Parmi ces marqueteries de David, nous signalerons une table à ouvrage à quatre faces, et surtout un « bonheur du jour, » de bois de rose, dans lequel sont incrustés des ornements figurant ici une lyre, là un casque. Ces incrustations, ou plutôt ces applications, sont faites avec des bois doucement teints en vert, en jaune ou en brun, et, dans leur

harmonieuse polychromie, elles ne présentent rien qui doive mécontenter les puristes. Quelques bronzes dorés complètent, sans emphase, la décoration de ces petits meubles très-coquets et très-féminins.

On le voit bien à ces élégantes fantaisies, les temps de l'art ennuyeux n'étaient pas encore venus. Alors même qu'un ébéniste, inquiet des réformes prochaines, adoptait dans la disposition architecturale d'un



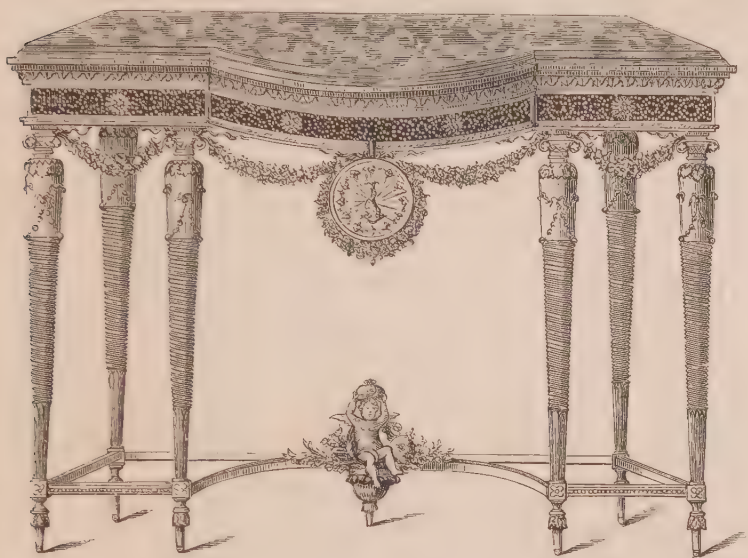
ENCOIGNURE DU TEMPS DE LOUIS XVI.

Collection de M. le marquis d'Hertford.

meuble la solennité du style rectangulaire, il avait soin de corriger son œuvre par une ornementation où la fantaisie trouvait encore à dire son mot. Il avait recours aux dorures, et c'est précisément sous Louis XVI que les cuivres, qu'ils soient de Gouthière ou de tout autre, sont ciselés avec le plus d'amour. Et quel plus charmant exemple pourrions-nous citer que la commode, déjà célèbre, qu'on admire dans le salon de lord Hertford? La forme en est régulière, la ligne droite y triomphe, mais l'auteur de ce chef-d'œuvre n'a pas voulu exagérer la sagesse, et il a fait courir sur la partie supérieure du meuble une frise, où son savant ciseau a découpé dans le cuivre la plus fine guirlande de roses, de marguerites

et de feuillages; les poignées des tiroirs sont formées par des rubans de métal assouplis et vivants comme de la soie.

A côté de ce beau meuble, œuvre exquise d'une main ignorée, M. le marquis d'Hertford a fait placer un grand secrétaire en bois d'amaranthe dont la sévérité est égayée par des bronzes d'une exécution superbe. Un marbre blanc, entouré d'une galerie ajourée, forme le dessus du meuble. Au-dessous court une frise, au centre de laquelle deux femmes, d'un modelé gras et libre, comme si elles sortaient du ciseau de Clodion,



CONSOLE DE MARIE-ANTOINETTE.

Collection de M. Double.

couronnent un écusson sans armoiries. Le corps de ces deux femmes se termine en rinceaux. Sur le panneau central le cuivre dessine un ovale soutenu par un ruban qui encadre l'entrée de la serrure; au bas sourit un masque de femme. Cette disposition est à la fois très-riche et très-simple. Et nous savons quel est l'auteur de ce beau meuble. Il porte, gravée dans le bois, au-dessous du marbre, la signature de Saulnier. Ce maître, presque inconnu hier, mériterait de devenir célèbre. Il appartient tout à fait à la fin du XVIII^e siècle. Nous retrouvons en effet son nom dans l'*Almanach des Adresses* de 1791, mais notre science ne va pas au delà.

L'occasion serait bonne pour parler de J.-H. Riesener, l'ébéniste à la mode, dont les meubles élégants disent si bien ce que fut l'idéal au temps de Marie-Antoinette. M. Double possède plusieurs secrétaires ou

bureaux de cet artiste délicat; deux meubles en marqueterie, prêtés par mademoiselle Davillier, lui sont également attribués. Mais MM. de Goncourt nous ont promis la biographie de Riesener, et je croirais de mauvais goût d'aller chasser sans permission sur un terrain réservé. Les meubles de Riesener sont d'ailleurs suffisamment connus : ils combinent des bois d'essence différente et de couleurs diverses; ils n'admettent qu'avec une sobriété relative les bronzes artistement fondus et réparés; sous sa main, plus coquette que puissante, l'art s'effémine un peu; Riesener est charmant, mais il est grêle.

Il faut se borner : sans doute bien des œuvres intéressantes solliciteraient ici notre attention. Mais il faudrait des semaines entières et des années pour étudier toutes ces élégances : nous y renonçons, et nous quittons le salon de M. Double, non sans jeter en partant un dernier regard sur une console qui fut donnée à Marie-Antoinette lors de la naissance du Dauphin, et dont le bois doré se découpe comme la plus fine dentelle.

VII.

TAPISSERIES.

Tous les héros de Molière sont spirituels, mais nul, à notre sens, n'a plus de sagacité que M. Guillaume. Lucinde souffre d'un mal inconnu; la médecine ne peut ni la faire parler, ni la faire sourire, et son père aux abois va demandant partout un moyen de dissiper cette incurable mélancolie. M. Guillaume, consulté par Sganarelle, lui donne le conseil d'acheter à l'enfant malade « une belle tenture de tapisserie de verdure, ou à personnages, » pour lui réjouir l'esprit et la vue. Certes, c'est parler en marchand, mais c'est aussi parler en connaisseur. L'ennui n'est pas possible dans un appartement tendu d'une de ces belles tapisseries d'Arras ou de Flandre qui, dans les maisons heureuses, cachaient la nudité des murailles et qui faisaient oublier les vulgarités de la vie de tous les jours par la gaieté lumineuse de leurs verts paysages ou le spectacle pompeux de leurs poétiques mythologies. C'est au moins ainsi qu'on en jugeait au bon vieux temps : la tapisserie a été le luxe préféré des demeures royales et des ruelles bourgeoises. Si Molière a pensé à mettre dans la bouche de M. Guillaume les paroles auxquelles nous avons fait allusion, c'est qu'il a possédé lui-même, — son inventaire nous l'apprend, — « une tenture de tapisserie de verdure de Flandre ¹. »

1. Voir les pièces publiées par M. Fudore Soulié dans son précieux volume : *Re-*

Il y a toujours dans le génie d'un artiste ou d'un poète un reflet de ce qui l'entoure et comme une mystérieuse émanation de son mobilier.

Ces verdures dont Molière a parlé sont, du moins dans leur période glorieuse, particulières au xvii^e siècle. Il en est question dans un acte officiel de 1601. Des personnages et des animaux pouvaient trouver place dans ces tentures, mais ils étaient de petite dimension, et le paysage y prédominait, comme dans les intérieurs de forêts de Roland Savery ou les paradis terrestres de Breughel et de son école. Avant d'en venir à ces verdures, l'art du tapissier s'était attaqué à des sujets plus héroïques, et avait demandé des modèles aux plus grands artistes de la Renaissance. Nous le montrerons, sans sortir de l'exposition, par quelques exemples illustres. M. Jameson a envoyé une *Adoration des rois*, très-beau travail de provenance flamande, et dont le dessin a été parfois attribué à Lucas de Leyde. L'œuvre est presque digne de lui; elle émane évidemment de sa puissante école; les types et les costumes appartiennent au même idéal; la coloration est riche et vigoureuse, et, après trois siècles, cette tenture garde encore un superbe éclat. Dans cette juxtaposition de tons francs, dans cette fière accentuation des contours, il y a un ressouvenir des grands procédés des tapissiers, et, il faut le dire, des peintres verriers de l'époque antérieure.

Les mêmes qualités de richesse et de franchise se retrouvent, avec une prodigieuse fantaisie d'ornement, dans les cinq tentures exposées par M. d'Yvon. Quatre d'entre elles représentent les Saisons : la cinquième, qui complète la série, est consacrée à la glorification de Phœbus. Dans chacune de ces tapisseries, un médaillon central renferme une figure allégorique; le fond est semé d'ornements réels ou imaginaires en harmonie avec le sujet représenté. Un fin connaisseur me faisait remarquer hier que, dans l'un de ces panneaux, le superbe groupe des tritons chevauchés par des femmes nues et s'ébattant dans l'eau bleue est emprunté à une gravure de Mantegna. En général, toute la partie ornementale est magnifique : les figures, qui occupent le centre du tapis, sont, au contraire, d'un dessin lourd et gonflé; on serait tenté de reconnaître dans ces compositions, l'effort, inégalement heureux, de deux mains différentes. Ce qui est admirable dans ces tentures, indépendamment du caprice de l'arabesque, c'est l'éclat et la gaieté de la coloration;

cherches sur Molière et sur sa famille (1863). L'inventaire dressé après le décès du poète, celui qui suivit la mort de Marie Cressé, d'autres encore, sont des mines inépuisables pour les curieux qui s'intéressent à l'histoire des meubles et des costumes. M. Soulié n'a pas seulement renouvelé dans ce livre la biographie de Molière; il nous a fait pénétrer au cœur même de la société bourgeoise du xvii^e siècle.

on ne peut rien rêver qui soit plus brillant dans les localités, plus savamment harmonieux dans l'ensemble¹.

Trois tentures prêtées par le mobilier de la Couronne, et représentant *Vénus*, *Bacchus* et *Pallas*, paraissent être des pièces détachées d'une suite où tous les dieux de l'Olympe étaient sans doute figurés. D'après le caractère de l'ornement, le modèle de ces tapisseries doit avoir été donné vers le milieu du xvi^e siècle, par un artiste pénétré de la fantaisie italienne. Mais de même que, pour les *Saisons*, de M. d'Yvon, le nom de l'auteur est demeuré inconnu. La question des tapisseries est trop neuve encore (du moins pour la période antérieure au rétablissement des Gobelins), pour qu'il ne soit pas imprudent de hasarder ici une conjecture. Il est cependant permis de supposer que nous avons là sous les yeux des compositions dessinées par un de ces artistes qui s'étaient formés à Fontainebleau; et, d'un autre côté, il est permis d'affirmer que ces tapisseries sont de fabrication française. Deux des tentures exposées portent, avec un signe compliqué qui ne pourrait être traduit que par le dessin, les deux lettres B. B., séparées par un petit écusson rouge. Nous ne croyons pas que ces marques aient encore été expliquées; mais comme elles sont identiques à celles que nous rencontrerons tout à l'heure sur une tapisserie dont l'origine n'est point douteuse, nous voyons dans la *Vénus*, la *Pallas* et le *Bacchus*, des produits de l'art français.

Toutefois, quel qu'ait été, au xvi^e siècle, le talent de nos tapisseries, nos rois n'avaient garde de ne pas se tourner de temps à autre du côté de la Flandre, vers le grand atelier où les ouvriers les plus habiles mélangaient à la laine les fils d'or et de soie. Les lettrés qui connaissent leurs classiques, je veux dire ceux qui ont lu Brantôme, ont souvenir des admirations que le chroniqueur périgourdin fait paraître pour une certaine tenture qui racontait les batailles et les triomphes de Scipion. Le dessin de cette tapisserie, qui fut l'une des merveilles du siècle, avait été demandé à Jules Romain; et nous avons au Louvre quatre des cartons originaux enluminés à la gouache par le célèbre artiste: l'œuvre est donc antérieure à 1546. François I^{er} possédait, ainsi que le dit Brantôme, cette tapisserie « du triumphe de Scipion, qui cousta vingt-deux mille escus de ce temps-là, qui estoit beaucoup. Aujourd'hui on ne l'aurait pas pour cinquante mille escus, comme j'ay ouy dire; car elle est toute relevée d'or et de soye, et la mieux historiée et les personnages

1. Il résulterait, dit-on, d'un document conservé aux archives départementales de l'Oise, que le surintendant Fouquet aurait possédé la tenture d'*Apollon et les Quatre-Saisons* (Voir le *Temps* du 44 juin 1863).

mieux faicts qu'on eust sceu voir... Aussy estoit ce chef-d'œuvre de Flandres présenté au roy plustôt par le maistre qu'à l'empereur, ayant ouy parler de la libéralité, curiosité et magnificence de ce grand roy et qu'il en tireroit bien davantage de lui que de l'empereur son souverain. » Ainsi parle Brantôme, et la tenture exposée par M. Moreau au Musée rétrospectif donne raison à son dire. Il est curieux, en effet, de retrouver dans la bordure supérieure du tableau l'écusson aux aigles impériales et le collier de la Toison d'or. Ainsi le chroniqueur ne s'est pas mépris : la tapisserie avait été faite pour Charles-Quint : elle fut achetée par François I^{er}, qui eut toujours un malin plaisir à couper l'herbe sous le pied de son rival. La tenture de M. Moreau n'est qu'un fragment de la grande œuvre, qui, — on le sait par Germain Brice, — était encore, sous Louis XV, une des richesses du Garde-Meuble. Ce fragment est dans un lamentable état ; il est passé et troué, comme un drapeau au lendemain d'une bataille. On distingue cependant encore, dans le haut, deux génies soutenant un cartouche dans lequel sont écrits les mots *Fructus belli* : dans le bas, est figuré un roi, qui, assis sur un trône, voit défiler à ses pieds des populations vaincues. Ce noble débris, si curieux pour l'art et si curieux pour le métier, montre avec quel zèle les ouvriers flamands employaient dans leurs ouvrages les richesses de l'or tissé.

Nous n'avons retrouvé à l'exposition aucune des tapisseries qui furent faites sous Henri II et sous le règne de ses trois fils. Nous regrettons surtout de n'y pas rencontrer la fameuse tenture sur laquelle Larambert avait, à la demande de Catherine de Médicis, retracé les longs ennuis du veuvage de la reine en racontant les tristesses de l'inconsolable Artémise. Nous arrivons donc tout de suite à la fin du siècle, et même aux derniers jours du règne de Henri IV.

Ici encore, nous ouvrons Molière, qui, ayant toujours été un peu tapissier, nous apporte aujourd'hui le concours d'une collaboration précieuse. Dans l'*Avare*, Cléante a besoin de quinze mille livres : l'emprunteur auquel il s'adresse ne veut lui en avancer que douze mille en espèces, et pour parfaire le compte, il prétend donner au jeune emprunteur les choses les plus inacceptables ou les plus démodées de son arrière-boutique : un vieux luth de Bologne, la peau d'un lézard et une tenture des *Amours de Gombaud et de Macée*. Cette tapisserie, Molière ne l'a point inventée ; elle a existé, il en reste au moins un fragment, car M. Jubinal envoie au Musée rétrospectif une des pages de l'ancienne idylle. A l'état complet, cette pastorale doit comprendre sept pièces : dans la tapisserie de M. Jubinal, Gombaud vient d'épouser sa belle, et les paysans témoignent leur liesse par des danses et des chansons. L'auteur

de cette paysannerie un peu lourde nous est connu : le modèle en fut donné par Laurent Guyot, celui-là même qui, le 2 janvier 1610, fut choisi par Henri IV pour succéder avec Dumée à Henri Lera mbert. Avant cette date, Guyot avait déjà travaillé pour le roi; il était peintre, mais il ne reste plus rien de ses peintures. Ainsi se trouve précisée l'époque de la fabrication de cette tenture, éternisée désormais par le sourire de Molière. Ajoutons, pour les curieux, que la tapisserie offerte à Cléante et acceptée par M. Jubinal, porte à la partie inférieure de la bordure la marque B. B., que nous avons signalée déjà sur les pièces prêtées par le mobilier de la Couronne. Il y a là une énigme à expliquer et nous en avons vainement cherché le mot dans le chapitre consacré par M. Lacordaire aux tapisseries antérieures à l'établissement des Gobelins.

L'inconnu nous attire. Nous glisserons donc sur les belles tentures consacrées par les ouvriers que dirigeait Lebrun aux faits et gestes de Louis XIV; nous négligerons aussi les vues, à la fois pittoresques et topographiques, des résidences royales qui tapissent la salle où sont réunies les armes de l'Empereur et dont les cartons sont aujourd'hui conservés au musée de Versailles; enfin, si nous nous arrêtons un instant devant la grande « verdure, » prêtée par M. de Mornay, ce sera pour dire qu'elle porte, avec l'indication de la manufacture d'Aubusson, le nom du fabricant Mingounat.

Le nom plus glorieux de Bérain se retrouve au bas de trois belles tapisseries exposées par M^{me} Court. Le goût de la fin du règne de Louis XIV y est fort bien représenté par des architectures chimériques qu'égayent des fontaines aux eaux jaillissantes. Quelques figures sont mêlées à ces perspectives, d'une coloration un peu effacée; la soie domine dans ces tentures qui sont d'une fabrication serrée et solide. Il est bien entendu que Bérain s'est borné à donner les modèles, et ce talent s'ajoute à tous ceux qu'on lui connaissait déjà. Mais quelle question que celle des Bérain ! quatre artistes ont porté ce nom, et le livre de M. Destailleur (*Notices sur quelques Artistes français*) nous a appris qu'il n'est pas toujours facile de débrouiller cette famille mystérieuse. Qui pourra dire combien il y a d'ignorance dans notre savoir !

Le xviii^e siècle commence avec Gillot. Il faisait, lui aussi, des cartons de tapisseries, et son caprice y réussissait à merveille, comme on le voit dans la grande tenture prêtée par M. Maillet-Duboullay, et dans celle, moins importante, qui appartient à M. Double. Les gens graves qui aiment à dégager d'une œuvre d'art une leçon de philosophie, éprouveront quelque mécompte à étudier les tapisseries de Gillot. Nous sommes ici dans le domaine de la féerie et presque de l'arlequinade. Des con-

structions chimériques, des fantoches qui font des tours d'adresse, des animaux, des festons, des guirlandes emplissent ces tentures qui ne représentent que le triomphe de l'arabesque. Un point curieux à noter dans ces compositions, c'est qu'elles abondent en bruns rouges. Sous le rapport du coloris, Gillot s'y montre tout à fait contemporain de Lafosse et de Bon Boullogne.

La prochaine invasion des tons gais s'annonce dans les sujets de l'histoire de Don Quichotte, dont les modèles avaient été donnés par Charles Coypel, et que les Gobelins exécutèrent plusieurs fois, en modifiant les encadrements, et, je le crois aussi, en changeant les dimensions des figures. M. de Monbrison, lord Hertford, M. Double, possèdent des pièces de cette tenture qui n'appartiennent évidemment pas à la même série. Nous savons que lorsque le czar visita les Gobelins en 1717, il put y voir les cartons des aventures de Don Quichotte déjà sur le métier ou achevés en partie : les quatre tapisseries exposées par lord Hertford n'ont cependant été exécutées par Audran qu'en 1757. La mode avait changé, et ces tentures ne ressemblent plus au *Bal chez Don Antonio* que possède M. Double. Audran et son fils, qui, avec Neilson, régnèrent aux Gobelins pendant presque tout le XVIII^e siècle, savaient d'ailleurs différencier leur manière; et c'était une nécessité de leur situation, car ils ont eu à traduire avec de la laine les compositions de peintres qui ne se ressemblaient pas toujours. Le talent d'Audran le père se retrouve dans un *Concert champêtre*, exposé par M. le baron Pichon; les deux panneaux qu'on remarque chez lord Hertford et qui représentent l'un *Junon sous un dais de fleurs*, l'autre, *Diane assise sur des nuages*, sont l'œuvre de Jacques Neilson, qui passe pour un des plus habiles maîtres des Gobelins, et qui mourut en 1788.

C'est aussi dans les salons de lord Hertford et de M. Double qu'il faut étudier les produits de la manufacture de Beauvais. Lorsque Oudry devint le maître de la maison, elle périlait faute de bons modèles; il en demanda à ses amis, et il n'eut garde de s'oublier dans la distribution des commandes. Les quatre portières que possède lord Hertford et qui représentent des trophées se détachant sur des fonds blancs, ont été exécutées pendant la magistrature d'Oudry, dont le talent est d'ailleurs bien reconnaissable dans les oiseaux et les animaux qui décorent la partie inférieure de ces élégantes tentures. Un des chefs-d'œuvre de Beauvais est encore la grande composition que Boucher a datée de 1749, et qui appartient à M. de Belleyne. On y voit Vénus descendant de son char, lorsqu'elle vient demander à Vulcain de forger les armes d'Énée. Cette superbe pièce, dans laquelle le caractère de l'œuvre originale a été

scrupuleusement respecté, porte, avec la fleur de lis, l'inscription : *A. C. C. Beauvais*. Cette inscription se retrouve aussi sur une grande tenture dont le carton a été donné par Leprince, et qui représente des Tartares, banquetant, chantant et menant joyeuse vie dans un paysage vapoureux et clair. Nous touchons ici à la fin du règne de Louis XV, et peut-être l'avons-nous déjà dépassée. Il y a déjà du Lagrenée et de la fadeur dans cette débauche de tons décolorés et blanchissants. Et comme Leprince était habile à adoucir les mœurs des hommes ! Il avait rapporté de son voyage en Russie les idées les plus pastorales ; le rose et le vert tendre, le bleu céleste et le blanc pur souriaient sur sa palette : on n'a jamais prêté autant de gaieté à la Tartarie.

Il existe, dans la collection de M. Double, deux tapisseries qui sont également conçues dans une gamme très-claire et qui proviennent aussi de Beauvais. On voit tout de suite, à un certain manque d'accent dans le dessin, que les modèles ne sont point l'œuvre d'un maître. Un élève de Boucher y a représenté des bergers et des bergères se livrant à des occupations pastorales, ou ne faisant rien, sinon s'aimer et se le dire. Ces tentures datent du temps de Louis XVI et d'une époque où l'art de la tapisserie allait s'amointrissant un peu ; nous croyons devoir les signaler parce que, indépendamment de la marque de Beauvais et de la fleur de lis, elles portent les initiales D. M. Sur les entrepreneurs qui ont précédé Oudry et sur ceux qui lui ont succédé, tout resté à apprendre.

Pendant toute la durée du XVIII^e siècle, la manufacture de Beauvais se rendit célèbre par la fabrication des étoffes d'ameublement. C'est encore chez M. Double qu'il faut étudier les productions de cette industrie spéciale : les fauteuils qui ont appartenu au comte de Toulouse, et dont les bois sont attribués à Falconnet, les sièges décorés de sujets à la Boucher, montrent que les ouvriers d'Oudry et de ses successeurs subordonnaient, non-seulement le dessin, mais aussi la coloration de leurs fines tapisseries à la forme et à la destination des meubles qu'elles devaient recouvrir. Les tons choisis étaient lumineux et gais pour s'associer à l'éclat des dorures, et aujourd'hui encore ces bergères et ces fauteuils conservent des airs enjoués. Ils ont gardé comme un doux souvenir des fêtes de l'ancien monde ; ils se rappellent les romans qu'ils ont vus commencer et finir ; ils savent la vie passée et ses aventures. Et pourquoi n'écriraient-ils pas leurs mémoires, ces beaux meubles qui ont peut-être connu Crébillon fils et qui sont certainement du temps où les sofas parlaient !

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)

PREMIER TESTAMENT DE BENOIT BORDONO

PEINTRE EN MINIATURE ¹

1529, le 40 avril, à Venise.



E 10 avril 1529. Indiction deuxième. A Rialto.

Attendu que la vie de l'homme est dans la main de Dieu, et qu'il n'y a, dans ce monde éphémère, rien de plus certain que la mort, rien de plus incertain que l'heure de son arrivée; mû par cette considération, moi, Benoît Bordono, peintre en miniature, de la paroisse de Saint-Étienne-le-Confesseur, sain d'esprit et d'intelligence, par la grâce de Dieu, bien que retenu au lit par la maladie; voulant disposer de mes biens de peur d'être surpris par la mort et dans la crainte d'un accident imprévu, j'ai fait mander auprès de moi Louis Schinelli, prêtre, fils de feu Pierre, attaché à l'église de Sainte-Marie Formose et notaire à Venise, et je l'ai prié de rédiger le présent testament, de le compléter et de le valider, après ma mort, par les formules nécessaires et conformes aux lois et statuts de la cité de Venise.

En premier lieu, je recommande humblement et dévotement mon âme au Très-Haut, mon créateur, à sa sainte mère la Vierge Marie, et à toute la cour céleste.

J'institue et je désigne pour mon unique exécutrice testamentaire Camille, ma fille bien-aimée, qui prendra soin après ma mort de remplir

1. L'original est en latin.

chacune des dispositions ci-dessus consignées. En outre, je laisse à madite fille Camille vingt-cinq ducats, somme qu'elle a dépensée pour moi, de ses propres deniers, dans ma maladie actuelle et pour mes différents besoins.

Je laisse à Nida, ma fille, en signe d'affection, deux ducats.

Je laisse à Faustine, mon autre fille, en signe d'affection, deux ducats.

A Jules, mon fils bien-aimé, je laisse tous mes livres d'astronomie et de philosophie.

A Fabrice, mon fils, je laisse un habillement pris dans ma garde-robe.

Je lègue à Vincentia, fille de feu Malipiede, notaire, dix livres de petits deniers, que je désire qu'elle reçoive comptant; immédiatement après ma mort.

En outre, je veux et j'ordonne que, lorsque Ser Nicolas Zopino, libraire, voudra avoir.....¹, on les lui donne sans rien exiger de lui, selon l'accord passé entre nous. Je déclare en outre que ledit Ser Nicolas ne pourra demander ni obtenir les autres livres susmentionnés, à moins de verser au préalable la somme de vingt-cinq ducats dans les mains de ladite Camille, ma fille, mon exécutrice testamentaire.

Je veux et j'ordonne qu'il soit donné gratis au révérendissime seigneur Marc Maripietro, fils du magnifique seigneur Paul, deux petits tableaux; car j'ai reçu de lui trois ducats en rémunération de ces objets.

Je déclare encore que j'ai reçu du seigneur François de Grifalcone, en paiement d'un grand tableau que je dois lui faire, la somme de quatre ducats.

Interrogé par le susdit notaire sur ce que de droit, j'ai répondu n'avoir aucune autre disposition à faire.

Tout le reste de mes biens, en masse et en détail, meubles et immeubles, présents et futurs, caducs, incertains, non désignés, et revenant ou devant revenir d'une manière quelconque à moi ou à ma succession, appartiendra et demeurera en toute propriété à ladite Camille, ma fille bien-aimée et mon exécutrice testamentaire; et cela, parce qu'elle m'a toujours aidé dans les différentes infortunes, détresses et maladies que j'ai eu à supporter, comme une véritable et excellente fille, entièrement soumise à mes volontés. En outre, je veux que, lorsqu'il aura plu à la divine Majesté de séparer mon âme de ce corps mortel, mon cadavre soit enseveli avec les frais que comportera ma position.

Je désire que le seigneur Jérôme de Maffeo, écrivain, mon compa-

1. « Voluerit Libros insularum centum, dentur sine aliqua solutione. »

triotte, soit mon exécuteur testamentaire, conjointement avec ladite Camille, et jouisse du même pouvoir qu'elle. En outre, etc.

Moi, Louis Bonafino, prêtre, docteur en droit, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

Moi, Polidore Calegaro, de la paroisse de Saint-Etienne, j'ai souscrit comme témoin juré et requis.

Au dos est écrit en latin :

Testament de maître Benoît Bordono, peintre en miniature, de la paroisse de Saint-Etienne-le-Confesseur, le 1529, 10 avril.

A la suite a été écrit en latin dans le courant de l'année 1530 :

Sire Evangelista, demeurant dans la maison du magnifique seigneur Pierre Baduario, prieur de l'hôpital de Saint-Jean-l'Évangéliste, à Venise, a certifié que maître Benoît Bordono, peintre en miniature, est passé de vie à trépas au mois de février dernier.

DE MAS-LATRIE.



BULLETIN MENSUEL

NOVEMBRE 1865



POUR tous ceux qui ont vu le cabinet des Antiques de la Bibliothèque impériale, tel qu'il existait hier, c'est un événement que la nouvelle installation de ses trésors. Un local insuffisant en rendait l'abord difficile. Quand la générosité de quelque donateur venait y verser des richesses inattendues, on n'arrivait à les classer que par des tours de force d'encombrement. Aujourd'hui toute la collection prend ses aises dans un local provisoire encore, nous l'espérons, mais où du moins on ne lui a pas trop marchandé la place.

C'est au premier étage des constructions neuves de la Bibliothèque, sur la rue Richelieu, qu'une longue galerie a reçu ce précieux dépôt. Un escalier particulier la dessert, et de doubles portes, soigneusement fermées, la défendent. Au rez-de-chaussée ont été disposés quelques monuments antiques, tels que le zodiaque de Denderah et la chambre des rois de Karnac, devenue là, plus que jamais, une chambre obscure. Des stèles, des fragments épigraphiques garnissent les parois de l'escalier. Aux angles, deux grands vases de Ceri, donnés par le prince Torlonia, étalent leurs panses cannelées. La galerie se divise en deux parties. Celle de droite est réservée aux libéralités du duc de Luynes, et la place d'honneur y appartient, comme de juste, à ce magnifique torse de femme, en marbre blanc, qui semble l'ébauche d'une sœur de la Vénus de Milo. La partie gauche, beaucoup plus longue, a reçu tout le reste de la collection, c'est-à-dire l'ancien cabinet des Antiques, accru de ses acquisitions, de ses trouvailles, et de ce qu'y ont apporté, à diverses époques, de généreux donateurs, dont le dernier est M. le vicomte de Janzé. Il y a là des richesses vraiment royales. L'esprit le plus indifférent se sent saisi d'admiration : pour le plaisir de les contempler, on deviendrait antiquaire.

Au milieu de la galerie, une vitrine d'honneur montre, isolés dans des compartiments voisins, les sept merveilles du cabinet de France, c'est-à-dire le grand camée de l'apothéose d'Auguste, la coupe des Ptolémées, la nef en sardonix antique, la coupe en or de Chosroès, le vase et le plateau de Gourdon, la patère de Rennes, et le buste en agate de Constantin le Grand. A part le vase et le plateau de Gourdon et la patère de Rennes, on sait que ces objets étaient conservés comme des reliques dans les trésors de l'abbaye de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle. Les socles recouverts de soie bleue qui les supportent ont reçu par surcroît les bijoux antiques en or les plus précieux. Ainsi composé, ce dressoir est à lui seul un trésor sans égal.

Plus loin se trouvent réunis les objets en argent, découverts à Bernay, qui formaient ce que l'on pourrait appeler la sacristie d'un temple de Mercure, collection unique à

laquelle aucun musée d'Europe n'offre rien de comparable. Une vitrine plus petite renferme ou plutôt recouvre quelques admirables morceaux de l'art de la Renaissance, entre autres un bas-relief de Mino de Fiesole qui est le sourire du marbre. Le long du mur règne une longue armoire où l'on a rangé, à une extrémité, la collection des bronzes figurés, à l'autre, celle des ustensiles de bronze, et, entre les deux, celle des vases, des verres, des terres cuites. Deux autres armoires contiennent la donation de M. de Janzé, un petit monde de statuettes de bronze et de terres cuites parmi lesquelles je ne signalerai qu'une danseuse, charmante image de la grâce ennoblie par le goût.

Enfin les pièces qui composent le fond principal du cabinet, c'est-à-dire les camées et les médailles, occupent une série de vitrines plates où elles brillent comme les fleurs du plus riche parterre. La nature n'a rien produit de plus beau que ces pierres et ces métaux, et l'art qui les a travaillés y a imprimé un caractère de beauté supérieur encore. O vous qui feignez d'ignorer ce que signifie le mot d'idéal, allez au cabinet des Antiques!

Il est fâcheux qu'en se transportant dans son nouveau local, le cabinet des Antiques n'ait pu déménager tout son mobilier. Les meubles l'ont suivi, mais les tableaux sont restés. Combien on les regrette, ces trumeaux où s'était égayé l'art de Boucher, de Vanloo et de Natoire, lorsqu'on regarde les teintes mornes et délavées plaquées sur les murs par un décorateur néo-grec ou pseudo-byzantin! Qui nous délivrera du pédantisme? Mais ne nous plaignons pas trop. Si les trésors accumulés dans la nouvelle galerie manquent encore d'air et d'espace, si la lumière y fait défaut, les collections d'antiques de la Bibliothèque impériale ont enfin obtenu un abri à peu près digne d'elles. Le cabinet de France était devenu un mythe. La galerie qui le remplace sera pour la curiosité et pour l'étude une réalité suffisante, en attendant un véritable musée.

On a exposé pendant quelques jours, dans le transept de l'église Saint-Germain des Prés, les esquisses des peintures commandées à M. Sébastien Cornu, pour remplir les places laissées vides par la mort d'Hippolyte Flandrin. C'est là une bonne pensée. L'administration saura mieux sur quoi elle peut compter; et l'artiste lui-même n'aura qu'à gagner à ce contrôle de l'opinion publique. Certes, M. Sébastien Cornu a donné de nombreuses preuves de talent; naguère encore, il décorait au palais de l'Élysée une petite chapelle dont je m'étais promis de parler. Mais enfin le voilà appelé à une rude tâche. L'héritage d'Hippolyte Flandrin est de ceux que l'on peut accepter sous bénéfice d'inventaire. Même en tenant compte de l'insuffisance inhérente à toute esquisse, rien ne démontre mieux la lourdeur de la succession que la comparaison des esquisses exposées avec les peintures de la nef. Toutefois cette comparaison, loin de décourager M. Sébastien Cornu, deviendra pour lui comme un point de départ fixe et le programme clairement écrit des résultats à atteindre.

L'Invention de la sainte croix, Jésus et les enfants, la Transfiguration, Jésus aux limbes et l'Apparition de Jésus à ses apôtres, tels sont les sujets exposés. Ce qui m'y frappe tout d'abord, c'est que la composition semble vide, quoique les personnages n'y manquent pas. Avec quelques figures Flandrin sait créer une foule, parce qu'il les rapproche du cadre et qu'il enveloppe d'une ligne continue ce groupe compacte. Dans la peinture monumentale, la distance de l'œil du spectateur au mur suffit pour la perspective, sans qu'il soit nécessaire d'ajouter une autre distance entre le mur et le sujet représenté. De là aussi la nécessité d'arrêter la forme par le contour et de préférer aux tons rompus sur la palette des tons entiers que l'interposition de

l'air rompra suffisamment. La meilleure des esquisses exposées me paraît être l'*Apparition de Jésus à ses apôtres*. On voit que M. Sébastien Cornu possède la première qualité d'un peintre de religion, le sentiment religieux. Il l'exprime dans un style convenable par le sérieux du dessin et le dédain du pittoresque. Mais enfin, chez Flandrin j'aperçois encore quelque chose sous le dessin, sous le style, sous le sentiment même. C'est ce quelque chose, c'est ce dessous, ce terrible dessous, dont il faut lui arracher le secret, si l'on veut que les nouvelles peintures de Saint-Germain des Prés se soutiennent à côté de celles du maître. Dans la même église, on vient de rafraîchir une chapelle surmontée d'une petite coupole. La coupole représente l'*Apothéose de saint Benoît*, peinte au siècle dernier par Restout avec cette liberté d'allure et ce goût de couleur qui n'excluaient pas le sentiment.

De Saint-Germain passons à Saint-Merri. L'église de Saint-Merri, perdue au milieu des boues d'un affreux quartier, vient de subir, à l'intérieur, une restauration intelligente, dirigée par M. Varcollier, qui lui rend toute sa valeur. En grattant la pierre, on a fait apparaître des détails d'un goût exquis, et surtout une frise délicate jusqu'alors empâtée sous le badigeon. Les fines lancettes des arcs et des voûtes ont recouvré leur élégance. Les verrières, nettoyées avec soin, peuvent enfin être vues, en attendant d'être étudiées. Au fond du chœur s'élève un autel roman, adossé au tombeau du saint, et surmonté d'un beau Christ en marbre, sculpté par M. Charles Dubois. Approchez-vous de cet autel, et, sur le gradin supérieur vous découvrirez avec surprise quatorze médaillons que la main de l'amitié est venue furtivement y peindre. Et pourtant cette main est de celles qui ont le droit de ne pas se cacher. Au caractère fortement accusé des têtes des apôtres, à l'expression charmante des deux anges qui symbolisent la *Chute* et la *Rédemption*, on reconnaît le pinceau d'un maître. De peur que l'avenir ne s'égare en cherchant le mot de l'énigme, je nomme tout de suite l'auteur, M. Henri Lehmann.

Mais pourquoi la restauration de Saint-Merri s'est-elle arrêtée en si beau chemin ? Alors que d'autres restaurateurs, ou soi-disant tels, ne respectent pas même les membres d'architecture ajoutés à un édifice par des époques de la même foi religieuse et artistique, pourquoi respecter le placage d'opéra dont le XVIII^e siècle a *embelli* le chœur d'une église ogivale ? Il n'y avait pas à démolir ; il n'y avait qu'à raser. J'admire volontiers les deux tableaux de Carle Vanloo placés en avant du chœur, sur des autels à fronton grec ; j'accorderai, si l'on veut, un regard d'indulgence à la *Gloire* dorée des frères Slodtz. Mais, en définitive, tout cet étalage de stuc et de dorures n'a que faire en pareil lieu. A Saint-Germain-l'Auxerrois, la pierre même a été attaquée par les embellissements du siècle dernier. A Saint-Merri, c'est un appareil aussi peu incorporé au monument que les tentures d'un jour de fête. Il jurait avec la nef ogivale, combien plus avec l'autel roman ! Le déposer et le mettre dehors, ce n'était pas seulement logique, c'était justice.

Si je ne craignais de fatiguer le lecteur, je prolongerais ce pieux pèlerinage jusqu'à la rue de Sèvres, où s'élève, entre cour et jardin, la coquette église de *Jésus* ou du *Gesù*. M. Jules Vibert y a peint, dans une chapelle, deux grandes pages, la *Présentation au temple* et l'*Assomption de la Vierge*. Avec un style religieux d'une convenance parfaite, qui se rattache plus à André del Sarto qu'à Raphaël, M. Jules Vibert a des tendances coloristes d'un heureux augure. Toutefois, qu'il y prenne garde : la violence des tons n'est rien pour la couleur, si l'harmonie ne les commande, comme l'archet du chef d'orchestre sous lequel plient et s'accordent les instruments rebelles

Entrons au Louvre : justement on vient d'y placer un portrait de Goya, don récent de la famille Guillemardet. Il représente Ferdinand Guillemardet, ambassadeur de France à Madrid sous le Directoire. C'est l'œuvre d'un coloriste de tempérament qui voyait les tons de la nature dans leur richesse et qui savait les peindre dans leur rapport. Jamais un peintre français n'a si bien mis d'accord les trois couleurs nationales : Goya jette le chapeau aux plumes tricolores sur une table jaune, tout contre l'écharpe tricolore du personnage assis sur une chaise jaune et entièrement vêtu de bleu. Eh bien ! ces tons disparates se fondent en un concerto brillant qui sonne doucement à l'œil : on oublie que la tête, trop reflétée, prend l'aspect d'un vitrail rougeâtre, et l'on se laisse aller au plaisir de voir vivre cette couleur, de même que l'on se plaît à suivre à travers une eau transparente les jeux capricieux de la lumière.

LÉON LAGRANGE.

On nous adresse la lettre suivante :

Sans avoir aucune prétention à déterminer les formes et les termes dans lesquels doit se faire une critique utile, il est facile de se rendre compte de l'influence qu'elle peut exercer lorsqu'elle se produit sans réserve, dans des recueils accrédités comme le vôtre. Je vous serai donc obligé de vouloir bien insérer dans votre prochain numéro, et comme réponse à l'appréciation faite de mon exposition à l'Union centrale, (livraison du 4^{er} octobre) les termes de la conclusion du rapport adressé par M. Duban au Conseil des bâtiments civils, suivis de l'avis du Conseil. Je ne vous parlerai que pour mémoire des jugements favorables qui ont été portés sur moi par MM. Th. Gauthier, Ducamp, Baudelaire, etc.

« Telles sont les observations que nous soumettons au Conseil sur l'ensemble des œuvres présentées à son examen. Loin d'atténuer le mérite des résultats obtenus, ces remarques critiques le confirment dans ce sens que la réussite des parties essentielles a rendu pour nous plus sensibles les imperfections inhérentes à toute tentative nouvelle. Nous pensons donc que le Conseil ne paraît donner à cet habile et persévérant artiste une preuve trop manifeste de son approbation et un encouragement trop vif à poursuivre ses recherches et à perfectionner son œuvre. Nos édifices publics y trouveront de précieux éléments de décoration et l'art français réduit aujourd'hui à se défendre sur quelques points vis-à-vis de l'étranger, trouvera un auxiliaire puissant dans cet art régénéré, art qui, après tout, a été et est resté une des gloires de la France.

« Signé : DUBAN. »

Et enfin l'avis du Conseil est ainsi conçu :

« Le Conseil après avoir entendu M. Duban, en son rapport sur les travaux de M. Baud et après examen des divers émaux mis sous ses yeux. Considérant que les efforts tentés par cet artiste sont signés du plus grand intérêt.

« Est d'avis :

« Que les émaux de M. Baud peuvent être très-utilement appliqués à la décoration des édifices publics et que cet artiste mérite d'être encouragé par l'administration.

« Le conseiller d'État, président, Signé : ALPH. GAUTHIER,

« Le secrétaire, C. SALLES. »

Recevez, etc.,

J. BAUD.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1865 ¹

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Etudes élémentaires sur l'architecture, la sculpture et la peinture, depuis les Grecs jusqu'à nos jours, par l'abbé P. Gaborit, professeur d'archéologie au petit séminaire de Nantes. Nantes, Mazeau; Paris, Pelagaud, 1865; in-12 de 284 pages.

Scritti di T. Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana, dal suo risorgimento fino alla sua decadenza, pubblicati per cura di E. Ovidi. Roma, Salviucci, 1865; in-8 di pagine xiii e 157.

Fragments faisant suite aux Annales de la peinture, par Étienne Parrocel. Marseille, Clappier, 1865, in-8 de ix et 146 pages.

Philosophie de l'art, par H. Taine. Leçons professées à l'école des Beaux-Arts. Paris, Germer-Baillière, 1865; in-18 de 179 pages. Prix : 2 fr. 50.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Proudhon. OEuvres posthumes. Du principe de l'art et de sa destination sociale. Paris, Garnier frères, 1865; in-18 de vii et 384 pages. Prix : 3 fr. 50.

Des rapports de la beauté plastique et de la beauté morale, par Antoine Campaux, pro-

fesseur. Strasbourg, Christophe, 1865; in-8 de 22 pages.

Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ou Essai sur le beau dans les arts, par R. Töpffer; précédés d'une Notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur, par Albert Aubert. Nouvelle édition. Paris, Hachette, 1865; in-18 de xxi et 412 pages. Prix : 3 fr. 50.

Bibliothèque variée. — La 1^{re} édition est de Paris, J.-J. Dubochet, Lechevalier et Ce, 1848; 2 vol. in-18.

Le réalisme dans la littérature et dans les arts, par M. Victor de Heurle. Troyes, Dufour-Bouquot; Paris, Germer-Baillière, 1865; in-8 de 44 pages.

Extrait du *Congrès scientifique*, 31^e session.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective.
Architecture, etc.

Esthétique générale et appliquée, contenant les règles de la composition dans les arts plastiques, par M. David Sutter. Paris, imp. impér., veuve J. Renouard, 1865; in-4 de IV et 296 pages, avec un portrait et 85 planches.

Anatomie artistique élémentaire du corps humain, par le docteur J. Fau. A l'usage des

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, tomes IV, VI, VIII, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII et XIX.

- écoles de dessin, etc. Paris, Méquignon-Marvis, 1865; in-8 de 40 pages, avec 17 planches. Prix : 4 fr.
- Principes et résumé de physiognomonie, par le docteur Baudet-Dubary. 2^e édition. Paris, 1865; in-8 de 128 pages, avec planches gravées.
- Livre dédié aux amateurs de portraits. On peut voir, sur le même sujet, le remarquable ouvrage de Gratiolet : *De la physiognomie et des mouvements d'expression*. Paris, Hetzel, S. D. (1865); in-18 de vi et 438 pages; ouvrage écrit à un point de vue moins spécial.
- De la lumière et de la couleur chez les grands maîtres anciens, démontré et développé par J.-D. Regnier. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-8 de 124 pages.
- Ouvrage purement technique. Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1865, page 296.
- Owen Jones. The grammar of Ornament. London, Day, 1865; in-f^o. Prix : 5 l. 5 s.
- A new edition in a reduced form.
- Quelques réflexions à propos de l'enseignement du dessin professionnel pour les adultes, par M. J.-A. Cazes (d'Aix), professeur de dessin au Lycée du prince impérial. Paris, Parent, 1865; in-8 de 16 pages.
- Les cahiers du dessinateur, ou nouveau cours de dessin, etc., par J. Tripon. Paris, Roussseau, 1865; in-4.
- L'ouvrage se compose de 12 cahiers. Chaque cahier, formé de 16 planches in-4, se vend séparément 40 cent.
- Le dessin au fusain, ses procédés, par Armand Charnay. Paris, Cadart et Luquet, 1865; in-8 de 32 pages. Prix : 1 fr. 50.
- M. Gaston Vignat. Orléans, Jacob, 1855, in-8 de 47 pages.
- Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*.
- L'abbaye de Saint-Apollinaire, par Sabourin de Nauton. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1865; in-8 de 10 pages.
- Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*.
- Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte-Chapelle du Palais, par MM. Decloux et Doury, architecte et peintre. Paris, Morel et C^e, 1865; in-f^o de 52 pages, avec 25 planches.
- Recherches sur l'emplacement et la disposition d'ensemble du château du duc Raoul, à Nancy, par M. P. Morey, architecte. Nancy, Lepage, 1865; in-8 de 19 pages.
- Château de Marly-le-Roi, construit en 1676, détruit en 1798, dessiné et gravé d'après les documents puisés à la Bibliothèque impériale et aux Archives, avec texte, par Aug.-Alex. Guillaumot. Paris, Morel, 1865; in-f^o de 32 pages, avec 14 planches gravées et 28 vignettes sur acier imprimées dans le texte. Prix : 50 fr.
- Corso teorico-pratico d'architettura civile, ossia il Vignola degli studenti, da G.-A. Boidi. Torino, Franco, 1865; in-8 di pag. 360 ed un atlante di 53 tavole. Prix : 18 l.
- Manuale di architettura civile, ad uso degli artisti, periti e proprietari, dal A. Clementini. 4^a edizione. Trieste, Coen, 1865; in-8. Prix : Lire 2,50.
- Aérodomes. Essai sur un nouveau mode de maisons d'habitation applicable aux quartiers les plus mouvementés des grandes villes, par Henri-Jules Borie, ingénieur civil. Paris, l'auteur, 1865; grand in-8 de 47 pages, avec 1 planche.
- Les ponts de Billancourt construits sur la Seine, projetés et exécutés en 1862, par A. Legrand, ingénieur civil. Paris, Noblet et Baudry, 1865; in-4 de 23 pages.
- Mesurage des voûtes d'arête et en arc de cloître. Formules nouvelles déterminant la surface, le vide d'intrados et le volume des voûtes, etc., par P. Duffaud. Paris, Lambert, 1865; in-8 de 80 pages, avec 2 planches. Prix : 3 fr. 50.
- Traité complet et pratique de la construction des escaliers en charpente et en pierre, comprenant....., par Aubineau, dit Poitevin-la-Fidélité, charpentier. 2^e édition. Paris,

III. — ARCHITECTURE.

Le temple d'Hadrien à Cysique, par MM. Perrot, ancien membre de l'École française d'Athènes, et Guillaume, architecte. Paris, Didier, Franck, Durand, 1865; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Étude des dimensions de la porte d'un petit temple tétrastyle à Agrigente, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts-et-chaussées. Paris, Lahure, 1865; in-8 de 51 pages, avec 1 planche.

Extrait du 28^e volume des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France*.

Note sur une des chapelles absidiales de la basilique de Sainte-Croix d'Orléans, par

Lainé et Havard, 1865; in-18 de 90 pages, avec 12 planches, plus un atlas in-8° de 30 lithographies renfermant 51 dessins d'escaliers.

Exposition de 1867. Est-il possible d'utiliser les vingt millions destinés à l'Exposition universelle de 1867 en dotant la ville de Paris d'un monument durable et le pays d'une institution utile? Proposition. Mai 1865. Paris, Lainé et Havard, 1865; in-8 de 16 pages, avec 1 planche.

Caractères de l'architecture dans les monuments de la Vendée. Mémoire lu au Congrès archéologique tenu à Fontenay en 1864, par M. l'abbé Auber. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 13 pages.

Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay en 1864*.

Causerie sur la responsabilité des architectes, par C.-H.-A. Le Bègue, architecte. Paris, Thunot, 1865; in-8 de 40 pages.

IV. — SCULPTURE.

Esquisse d'une méthode applicable à l'art de la sculpture, par A. Otin, statuaire. Paris, 1865; in-8 de 44 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 septembre 1865, page 280.

Note sur la statue de César-Auguste, découverte récemment à Rome, dans les fouilles de Prima-Porta, par Jules Salles, membre de l'Académie du Gard. Nîmes, Clavel-Balivet, 1865; in-8 de 20 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*.

Institut impérial de France. Académie des sciences. Inauguration de la statue élevée à la mémoire de Buffon, à Montbard (Côte-d'Or), le 8 octobre 1865. Discours de M. Chevreuil. Paris, F. Didot, 1865; in-4 de 21 pages.

Rapport sur deux frontons exécutés par MM. L. de Coeffard et Amédée Jouandot, par M. Jules Delpit. Bordeaux, Gounouilhau, 1865; in-8 de 15 pages.

Extrait des actes de l'Académie impériale des sciences, etc., de Bordeaux, 1864.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Note sur une peinture récemment découverte à l'église Saint-Sernin, de Toulouse, par M. Esqué. Toulouse, Rouget frères et De-

lahaut, 1865; in-8 de 11 pages, avec 1 planche.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale des sciences, etc., de Toulouse*.

Musée impérial du Louvre. Département des antiques et de la sculpture moderne. La colonne trajane, décrite par W. Froehner; texte accompagné d'une carte de l'ancienne Dacie et illustré par Jules Duvaux. Paris, 1865; in-8 de xvi et 168 pages.

Catalogue des peintures, dessins et sculptures des musées de Besançon, par J.-F. Lancrenon, directeur et conservateur. 5^e édition. Besançon, 1865; in-12 de 132 pages. Prix : 50 cent.

Catalogue raisonné des objets provenant de la collection Campana, envoyés par le gouvernement au Musée archéologique de Marseille, par C. Penon, conservateur du Musée des antiques. Dessins de M. Laugier. Marseille, Roux, 1865; in-8 de 32 pages, avec planches.

Extrait du *Répertoire des travaux de la Société de statistique de Marseille*, 1864.

Catalogue des antiquités et des objets d'art du Musée de Toulouse. Toulouse, Vignier, 1865; in-8 de xx et 488 pages.

Nouveau guide au Musée de Versailles. Description, etc.; augmenté des noms des artistes. Versailles, 1865; in-18 de viii et 136 pages. Prix : 1 fr.

Explication du panorama de la bataille de Solferino, par le colonel Ch. Langlois. Paris, P. Dupont, 1865; in-8 de 64 pages.

L'Alsace à l'exposition des Beaux-Arts de Paris (1864), par Adr. Morpain. Strasbourg, Christophe; Paris, Faure, 1865; in-8 de 55 pages.

Fantaisies artistiques et littéraires. Les artistes dauphinois au Salon de 1864, par Euryale Sempé. Grenoble, Maisonneville et fils, 1865; in-8 de 80 pages.

Cette édition, tirée à petit nombre, n'est pas dans le commerce. — Extrait de l'*Impartial dauphinois*.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1865. Paris, 1865; in-12 de lxxii et 602 pages.

Peinture, numéros 1-2243; — Dessins, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, 2244-2814; — Sculpture, 2845-3176; — Architecture, 3177-3222; — Gravure, 3223-

3459; — Lithographie, 3496-3554; — Ouvrages exécutés ou placés dans les monuments publics depuis le précédent Salon, pages 491-501.

Le Salon. Année 1865. Cinquante tableaux et sculptures, dessinés par les artistes exposants, gravés par M. Boetzel. Paris, au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1865; in-f° oblong.

Voir la *Chronique des Arts* du 28 mai 1865, page 199.

Exposition des Beaux-arts. Salon de 1865, par Louis Auvray, statuaire, directeur de la *Revue artistique*. Paris, A. Lévy fils, 1865; in-8 de 125 pages.

Le Salon de 1865, par Maxime Ducamp. Paris, Claye, 1865; in-8 de 32 pages.

Extrait de la *Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juin 1865.

Salon de 1865, peinture et sculpture, par Louis Gallet. Paris, Lebailly, 1865; in-18 de 36 pages. Prix : 1 fr.

Étude sur les beaux-arts. Salon de 1865, par Félix Jahyer. Paris, Dentu, 1865; in-18 de 288 pages.

Promenades aux Champs-Élysées. L'art et la démocratie. Causes de décadence. Le Salon de 1865. L'art envisagé à un autre point de vue que celui de M. Proudhon et de M. Taine, par Louis de Lancel. Paris, Dentu, 1865; grand in-8 de 147 pages.

Dernier jour de l'exposition de 1865, revue galopante au Salon, par A.-J. Lorentz. Paris, Kugelman, 1865; in-8 de 21 pages.

Place aux jeunes! Causeries critiques sur le Salon de 1865, par Gonzague Privat. Peinture, sculpture, gravure, architecture. Paris, Cournot, 1865; in-18 de 234 pages.

Salon de 1865. Artistes bourguignons et francs-comtois, par A. Tainturier. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-8 de 52 pages.

La *Bibliographie* des articles sur le Salon de 1865, publiés dans les journaux et revues de Paris et des départements a été donnée complète dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*.

Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au palais de l'industrie. Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865. Paris, librairie centrale, 1865; in-12 de 270 pages. Prix : 1 fr. 50.

Palais de l'industrie. Musée rétrospectif. Catalogue des collections du cabinet d'armes de

Sa Majesté l'Empereur, par N. Penguilly-l'Haron, conservateur du Musée d'artillerie. Paris, 1865; grand in-8 de 80 pages. Prix : 2 fr.

L'art et l'industrie. Influence des expositions sur l'avenir industriel. Revue des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865, par Ch. Eck. Paris, 1865; in-18 de 72 pages.

Un mobilier historique des xvn^e et xvin^e siècles, par P.-L. Jacob, bibliophile. Paris, 1865; in-8 de 24 pages.

Ce mobilier appartient à M. Double et fait partie de l'Exposition de l'Union des arts appliqués à l'industrie.

VI. — GRAVURE.

Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École française. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de M. Bartsch, par A.-P.-F. Robert-Dumesnil, t. IX. Paris, Rapilly, 1865; in-8 de xv et 324 pages, avec 1 portrait.

Le Musée impérial du Louvre. Collection de 500 planches, gravées au burin par les sommités contemporaines, d'après les grands maîtres en peinture et en sculpture des diverses écoles, avec description des sujets, notices littéraires et discours sur les arts, par des écrivains célèbres, 1^{re} livraison. Paris, Firmin Didot, 1865; in-f° de 5 pages, avec 5 planches.

Il paraît 2 livraisons par mois. Prix de chaque livraison, composée de 5 gravures, 6 fr. Réimpression du *Musée Robillard*.

Histoire anecdotique des barrières de Paris, par Alfred Delvau. avec 10 eaux-fortes, par Émile Théron. Paris, Dentu, 1865; in-18 de 305 pages. Prix : 3 fr. 50.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.

Renaissance. — Temps modernes.

Monographies provinciales.

Céramique — Mobilier. — Tapisserie.

Costumes. — Livres, etc.

Mémoire sur les ruines et l'histoire de Delphes, par M. Foucart, membre de l'École française d'Athènes. Paris, impr. Imp., 1865; in-8 de 235 pages.

Extrait des *Archives des missions scientifiques et littéraires*. Tome II, 2^e série.

Les ruines d'Araq-el-Émir, analyse d'un Mémoire de M. de Saulcy, par M. Alex. Bertrand. Paris, Franck, 1865; in-8 de 12 pages.

Extrait de la *Revue archéologique*.

Monumenti d'antichità di recente trovati in Tharros e Carnus, esistenti nel R. Museo Archeologico della R. Università Cagliari-tana, da Gaetano Cara. Cagliari, Alagna, 1864; in-8.

Louis Jacquemin. Jugement sur les critiques de sa Monographie du théâtre antique d'Arles, par Frédéric Billot. Aix, Makaire, 1865; in-8 de 15 pages.

Monographie de l'amphithéâtre d'Arles, par Louis Jacquemin, correspondant du ministère de l'instruction publique. Arles, D. Garcin, 1845; 2 vol. in-8, avec 4 lithogr.

Mémoire sur les bronzes antiques de Newy-de-Svllias, par P. Mantellier, lu à l'Académie des inscriptions et belles-lettres le 8 juillet 1864. Dessins de Charles Pensée. Orléans, Jacob; Paris, Rollin, 1865; in-4 de 48 pages, avec une carte et 16 planches.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais*. T. IX.

Antiquités romaines de Niederbronne (Bas-Rhin), par l'abbé Jér.-Ans. Siffer. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1865; in-8 de 13 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace*.

Notice sur un atelier de fondeur gallo-romain du premier siècle, découvert à Rezé, par M. Parenteau, conservateur du Musée de Nantes. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 8 pages.

Extrait du *compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay en 1864*.

Jublains (Mayenne). Notes sur ses antiquités, époque gallo-romaine, pour servir à l'histoire et à la géographie de la ville et de la cité des Aulercs Diablantes; accompagnées d'un atlas de plans et dessins. Description par H. Barbe, membre de la Société française d'archéologie. Le Mans, Monnoyer frères, 1865; in-8 de 201 pages.

Nalliers. Ses dépôts de cendres. Ses antiquités romano-gauloises. Ses seigneurs féodaux. Ses légendes. Son état actuel, par Benjamin et Clémentine Fillon. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1865; in-4 de 32 pages, avec une planche gravée par M. O. de Rochebrune.

Extrait de *Poitou et Vendée*.

Notes épigraphiques. Inscriptions trouvées au

quai Roussy en 1864; inscription relative aux constructeurs de la basilique de Nîmes; une nécropole gallo-romaine à Sainte-Perpétue; sur la date de l'inscription fragmentaire... VIII. TRIB. PO., par E. Germer-Durand. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1865; in-8 de 26 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1863-1864.

La cathédrale d'Angers de 1533 à 1543, par V. Godard-Faultrier. Angers, Cosnier et Lachèse, 1865; in-8 de 44 pages.

Extrait du *Répertoire archéologique de l'Anjou*.

Histoire de la cathédrale de Beauvais, par Gustave Desjardins, ancien élève de l'École des Chartes, archiviste du département de l'Oise. Lyon, Perrin; Beauvais, Pineau, 1865; in-4 de 289 pages, avec 2 planches.

Description archéologique et historique de la cathédrale de Clermont, par P.-D. L., membre de la Société française d'archéologie. Clermont-Ferrand, Thibaut, 1865; in-12 de 120 pages.

Notice historique sur la ville de Conches. Ouvrage entièrement inédit et orné d'un grand nombre de dessins, par Alex. Gardin, membre de la Société française d'archéologie. Évreux, Leclerc, 1865; in-8 de 128 pages, avec 13 planches.

L'église de Saint-Sulpice de Favières, par M. Patrice Salin, chef de bureau au Conseil d'État. Notice accompagnée de 8 planches gravées à l'eau-forte et de 6 reproductions lithographiques des inscriptions et des pierres tombales. Paris, A. Le Clerc, 1865; grand in-8 de 47 pages.

L'ancien hôtel de ville du Havre. Pièces historiques, avec une vue de ce monument prise de la rue de la Corderie, par Charles Vesque. Le Havre, Mignot, 1865; in-12 de 21 pages, avec gravure.

Autour de Lyon. Excursions historiques, pittoresques et artistiques dans le Lyonnais, le Beaujolais, le Forez, la Dombes et le Dauphiné, par le baron Achille Raverat. Lyon, Jailliet, 1865; in-8 de 797 pages, avec 12 gravures. Prix : 40 fr.

Église royale et collégiale de Notre-Dame de Nantes, monographie historique et archéologique, ornée de 6 planches, par Stéphane de la Nicollière. Nantes, Forest et Grimaud; Paris, Aubry, 1865; in-8 de ix et 438 pages.

Tiré à 206 exemplaires, dont 6 sur papier vergé.

- Album de l'étranger dans Nîmes et les environs, par L. Boucoiran. Nîmes, Roger et Laporte, 1865; in-4 de 71 pages, 8 gravures et un plan.
- Monographie de l'ancienne cathédrale de Saint-Alain-de-Lavaur (Tarn), par M. Hippolyte Crozes. Toulouse, Chauvin, 1865; in-8 de 61 pages.
- Histoire de royale de Saint-Benoît-sur-Loire, par M. l'abbé Rocher, chanoine d'Orléans. Ouvrage orné de 21 planches. Orléans, Jacob, 1865; grand in-8 de xviii et 582 pages.
- Description archéologique de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, suivie de Notes historiques sur les reliques du trésor de l'abbaye et sur les antiquités de la ville et les environs de Saint-Benoît. Extrait de la 2^e partie de l'Histoire de l'abbaye royale de Saint-Benoît-sur-Loire, par M. l'abbé Rocher. Orléans, Jacob, 1865; in-8 de 90 pages, avec une planche.
- Notice historique et descriptive sur l'ancienne église cathédrale, aujourd'hui paroissiale de Saint-Paul-Trois-Châteaux (Drôme), par M. l'abbé Jouve. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-8 de 23 pages.
- Extrait du *Compte rendu des séances archéologiques tenues à Fontenay-le-Comte en 1864*.
- Répertoire archéologique du département du Tarn, rédigé sous les auspices de la Société littéraire et scientifique du département, établie à Castres. par M. Hippolyte Crozes, membre du conseil général du Tarn. Paris, impr. Impériale, 1865; in-4 de iii et 67 pages.
- Répertoire archéologique de la France.*
- Monographies communales, ou étude... du département du Tarn, par Élie-A. Rossignol. 1^{re} partie. Arrondissement de Gaillac. Tome III. Toulouse, Delboy; Paris, Dentu, 1865; in-8 de 429 pages, avec planches.
- La 1^{re} partie, arrondissement de Gaillac, formera 4 vol. Les précédents ont été annoncés dans la *Gazette*.
- Les gemmes et bijoux de la couronne, publiés et expliqués par Henry Barbet de Jouy, conservateur du Musée des Souverains et des objets d'art du moyen âge et de la renaissance, dessinés et gravés à l'eau-forte, d'après les meilleurs originaux, par Jules Jacquemart. 1^{re} partie. Paris, à la Chalcographie, 1865; in-f° de 34 pages, avec 30 planches.
- Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1865, page 296.
- Le reliquaire de Sarrant; caractères généraux, détails iconographiques. par l'abbé F. Caneto, vicaire général. Auch, Foix, 1865; in-8 de 16 pages.
- Extrait de la *Revue de Gascogne*.
- Essai historique sur le Christ d'ivoire de Jean Guillermin et sur la Confrérie des pénitents noirs, etc., par Amédée Désandré. Avignon, Roumanille, 1865; in-16 de viii et 168 pages.
- Les aumônières du trésor de la cathédrale de Troyes, par M. Lebrun-Dalbann. Troyes, Dufour-Bouquot, 1865; in-8 de 12 pages.
- La serrurerie, recueil des ouvrages en fer et en bronze du XI^e au XVIII^e siècle, par P. Martin, architecte, juin 1865. Lyon, veuve Lepagnez, 1865; in-4 de 7 pages, avec 20 planches.
- Mensuel. Six mois forment un volume. L'abonnement, comprenant 40 planches et texte : 12 fr.
- Iconographie. Recherches historiques et archéologiques sur les attributs de saint Antoine, par M. l'abbé Coffinet, membre de la Société académique de l'Aube. Troyes, Dufour-Bouquot, 1865; in-8 de 46 pages, avec 3 planches.
- Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*. Tome XXVIII, 1864.
- Architecture et céramique. Recherches et études sur leurs formes depuis les Égyptiens jusqu'à nos jours, par A. Martin, statuaire. Paris, Lejeune, 1865; in-4 de 8 pages, avec 2 planches.
- Coup d'œil sur l'ensemble des produits de la céramique poitevine, suivie de recherches sur les verriers et les faïenciers italiens établis dans l'ouest de la France aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1865; in-4 de 36 pages, avec bois.
- Extrait de *Poitou et Vendée*. — Voir la *Chronique des Arts* du 25 juin 1865, page 232.
- Note sur une marque de faïence contestée, par le docteur Alfred Lejeal, et par M. J. D***. Paris, Jouaust; Valenciennes, Lemaitre. 1865; in-8 de 16 pages.
- Voir la *Chronique des Arts* du 20 septembre 1865, page 280.
- Dei Grue e della pittura ceramica in castelli, del cavaliere Gabriello Cherubini. Napoli e Parigi, aux bureaux de la *Gazette*, 1865; in-8 di pagini 25.
- Voir la *Chronique des Arts* du 20 juillet 1865, page 247.

La peinture sur verre. Lecture faite le 20 janvier 1865 à la préfecture du Bas-Rhin, par le baron P.-R. de Schauenburg, ancien pair de France. Société littéraire de Strasbourg. Strasbourg, Huder, 1865; in-8 de 29 pages.

Essai sur l'art de restaurer les faïences, porcelaines, terres cuites, biscuits, grès, verrieres, émaux, laques, marbres, albâtres, plâtres, etc., par P. Thiancourt, peintre sculpteur, réparateur d'objets d'arts, avec un avant-propos, par J.-C. Davillier. Paris, Aubry, 1865; in-8.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 juillet 1865, pages 239-240.

Trésors d'art en Angleterre, par W. Bürger. 3^e édition. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-18 de viii et 485 pages.

Les deux premières éditions ont été annoncées et appréciées dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Soissons, étudiés au point de vue de leur illustration, avec 16 planches lithographiées et 30 lettres gravées dans le texte. Texte et dessins par Édouard Fleury. Paris, Dumoulin, 1865; in-4 de iii et 167 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Histoire de la monnaie romaine, par Théodore Mommsen, traduite de l'allemand par le duc de Blacas. Tome I. Paris, A. Hérold, 1865; in-8 de xlv et 415 pages, avec 20 planches.

Catalogue des monnaies romaines découvertes à Signy-l'Abbaye (Ardennes), par V. Duquénel, membre titulaire de l'Académie impériale de Reims. Reims, Dubois, 1865; in-8 de 35 pages.

Monnaies inédites de Dezana, Frinco et Passerano, par A. Morel-Fatio. 1^{re} partie. Dezana. Paris, 1865; in-8 de 51 pages, avec 4 planches.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouv. série. Tome X, 1865.

Numismatique mérovingienne. Liste des noms de lieux inscrits sur les monnaies mérovingiennes, par Anatole de Barthélemy. Paris, Aubry, 1865; in-8 de 24 pages.

Extrait, tiré à 100 exemplaires, de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 6^e série, t. I.

Note sur une médaille de Calvin appartenant à la Collection de la Société des antiquaires de Normandie, par M. A. Joly. Caen, Leblanc-Hardel, 1865; in-4 de 6 pages.

Notice sur un sceau peu connu de l'ancienne église collégiale royale de Saint-Aignan d'Orléans, etc., par C.-F. Vergnaud-Romagnési. Orléans, Herluison, 1865; in-8 de 7 pages, avec une planche.

Notice sur un sceau de l'église de Saint-Aignan d'Orléans, par M. l'abbé Desnoyers. Orléans, Jacob, 1865; in-8 de 21 pages, avec une planche.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanaise*.

Note sur le sceau que l'on apposait du temps du roi Philippe-Auguste sur les obligations dues aux juifs, par F. Castaigne, bibliothécaire d'Angoulême, Angoulême, Nadaud et C^e, 1865; in-8 de 8 pages.

Tiré à 100 exemplaires. Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1863.

Sceaux du xiv^e siècle ayant servi à diverses juridictions de la sénéchaussée de Poitou, par M. Vallet de Viriville. Paris, Lahure, 1865; in-8 de 21 pages, avec une planche.

Extrait du tome XXVIII des *Mémoires de la Société des antiquaires*.

IX. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Galerie des artistes peintres, sculpteurs, architectes, par M^{me} C. Fallet. Rouen, Mégard, 1865; in-8 de 269 pages, avec 4 gravures.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

Les artistes contemporains à Bordeaux, en 1865, par Henri Devier. Bordeaux, Férét et fils, 1865; in-16 de viii et 189 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 juillet 1865, page 248.

Translation des restes mortels d'Abel de Pujol à Valenciennes, poème, par Adolphe Garin. Valenciennes, Prignet, 1865; in-8 de 31 pages.

Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris, en 1720 et 1821, publié en italien, par Vianelli, traduit, annoté et augmenté d'une Biographie et de documents inédits sur les artistes et les amateurs du temps, par Alfred Sensier. Paris, Techener, 1865; in-18 de 573 pages. Prix : 6 fr.

Titre rouge et noir.

Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe, exécutées pour le Poitou, l'Aunis et le pays nantais, publiés par Benjamin Fillon. Fontenay-le-Comte, Robuchon, 1865; in-4 de 27 pages.

Extrait de *Poitou et Vendée*. — Voir la *Chronique des Arts* du 14 mai 1865, page 181.

Esposizione Dantesca in Firenze. Maggio MDCCCLXV. — Cataloghi. I. Codici e Documenti. II. Edizioni. III. OGGETTI D'ARTE. Firenze, Le Monnier, 1865; grand in-8 di pagine 218.

Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres. Paris, Claye, 1865; in-8 de 548 pages.

Fragonard, par Edmond et Jules de Goncourt. Étude contenant 4 dessins gravés à l'eau-forte. Lyon, Perrin; Paris, Dentu, 1865; in-4 de 40 pages. Prix : 5 fr.

L'Art au XVIII^e siècle. — Tiré à 200 exemplaires. Les planches effacées après le tirage. A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XVIII, pages 32-41, 132-162.

Un peintre lyonnais, M. Francisque Gonaz, par Johannis Guigard. Paris, Dupray de La Mahérie, 1865; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue des Provinces*, 15 mai 1865.

L'œuvre du peintre-verrier Hermann, à la cathédrale de Metz, par Ch. Abel. Metz, Roussseau-Pallez, 1865; in-8 de 29 pages.

Tiré à 25 exemplaires.

Documents positifs sur la vie des frères Le Nain, par Champfleury. Paris, et Laon, 1865; in-8 de 40 pages.

Tiré à 120 exemplaires. A paru d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XIX, pages 43-63.

Otfrit, le moine de Wissembourg, par M. Louis Spach, archiviste du Bas-Rhin. Strasbourg, veuve Berger-Levrault, 1865; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace*.

Life and Times of sir Joshua Reynolds, with Notices of some of his contemporaries. Commenced by Charles Robert Leslie, continued and concluded by Tom Taylor. London, Murray, 1865; 2 vol. in-8. Prix : 42 s.

Institut impérial de France. Rubens diplomate, par M. J. Pelletier, de l'Académie des beaux-arts. Lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, le 16 août 1865. Paris, Firmin Didot, 1865; in-4 de 26 pages.

Notice sur la vie et les ouvrages du Titien, par Ernest Breton. Paris, 1865; in-8 de 27 pages.

Extrait de l'*Investigateur*, journal de l'Institut historique.

Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I^{er}, par Auguste Bernard. 2^e édition, entièrement refondue. Paris, Tross, 1865; in-8 de viii et 412 pages.

Voir la *Chronique des Arts* du 20 octobre 1865, page 296.

Velasquez et ses œuvres, par William Stirling, traduit de l'anglais, par G. Brunet, avec des notes et un catalogue des tableaux de Velasquez, par W. Bürger. Paris, veuve J. Renouard, 1865; in-8 de viii et 296 pages.

The life of Josiah Wedgwood from his private correspondance and Family papers in the possession of Joseph Mayer, esq., F. Wedgwood, esq., C. Darwin, esq., mis Wedgwood and other original source, with an Introductory sketch of the art pottery in England, by Elisa Meteyard, with numerous illustrations. Vol. I. London, Hurt and Blackett, 1865; in-8 de xxxv et 504 pages.

On annonce un deuxième volume.

The Wedgwoods : being a Life of Josiah Wedgwood. With Notices of his Works and their productions; Memoirs of the Wedgwood and other Families; and a History of the Early Potteries of Staffordshire; by Llewellyn Jewitt. London, Virtue, 1865; in-8, pp. 460, with a Portrait and numerous illustrations. Prix : 18 s.

X. — PHOTOGRAPHIE.

Navorscher de op het gebied der photographie, tijdschrift voor photographen en diletanten uitgegeven, door Julius Schaarwachter, onder medewerking van J. Lemling en Emil Becher. 1^e jaarg. n^o 1. Amsterdam, P. N. van Kampen, 1865; 16 bl. Prix : per jaarg, f. 3,50.

Photographie. Calcul des temps de pose... par M. Léon Vidal; suivi d'un Manuel opératoire... par MM. Charles Teisseire et Joseph Jacquemet. Paris, Leiber, 1865; in-16 de 107 pages.

Encyclopédie photographique.

Procédés nouveaux de photographie, ou Notes photographiques, par A. Marion. Paris, Lieber, 1865; in-8 de 116 pages.

La photographie pour tous, apprise sans maître, par L. Mulot et Casimir Lefebvre.

3^e édition. Paris, Desloges, 1865; in-8 de 30 pages. Prix : 1 fr.

De quelques applications récentes de la photographie, par Pierre de Buiro. Paris, Douniol, 1865; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Correspondant*.

Catalogue de la 7^e exposition de la Société française de photographie, comprenant les œuvres des photographes français et étrangers. Palais de l'Industrie, pavillon sud-est. Du 1^{er} mai au 31 juillet 1865. 1^{re} édition. Paris, 1865; in-8 de 45 pages. Prix : 50 c.

— 2^e édition. Paris, 1865; in-8 de 46 pages.

Eva Strooveld Agatha. Photographiën. Leiden, van den Heuvell en van Sauten, 1865; post in-8, 4 en 294 bl. met gelith. titelvignet.

Le tour de Marne, décrit et photographié par Émile de la Bédollière et Ildefonse Rousset. 2^e édition. Paris librairie internationale, 1865; in-18 de 213 pages, avec 10 photographies et une carte.

Voir la *Chronique des Arts* du 10 octobre 1855, page 288.

PAUL CHÉRON.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1865

SEPTIÈME ANNÉE. — TOME DIX-NEUVIÈME

TEXTE

1^{er} JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

	Pages.
Paul Mantz.....	SALON DE 1865 (<i>deuxième et dernier article</i>)..... 5
Champfleury ..	DOCUMENTS POSITIFS SUR LA VIE DES FRÈRES LE NAIN. 43
Charles Blanc.....	GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN.— LIVRE TROISIÈME. — PEINTURE (<i>2^{me} article</i>),..... 64
Philippe Burty.....	LA GRAVURE, LA LITHOGRAPHIE ET LA PHOTOGRAPHIE AU SALON DE 1865..... 80
De Mas-Latrie.....	TESTAMENT DE JACOMO DI ROBUSTI, DIT TINTORET.. 96
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL. Exposition d'Alençon; les aquarelles de M. Hildebrand. 99

1^{er} AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Charles Narrey.....	LETTRES CONFIDENTIELLES D'ALBERT DURER A BILIBALD PIRKEIMER, traduites de l'allemand, sur les pièces originales. 405
Alfred Darcel.....	UNE ENCYCLOPÉDIE DES ARTS INDUSTRIELS DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE (<i>1^{er} article</i>). 120
Albert Jacquemart.....	L'ART DE TERRE CHEZ LES POITEVINS, SUIVI D'UNE ÉTUDE SUR L'ANCIENNETÉ DE LA FABRICATION DU VERRE EN POITOU. 135

		Pages
Philippe Burty.....	EUGÈNE DELACROIX AU MAROC (<i>1^{er} article</i>).....	444
J. de Witte.....	MUSÉE NAPOLEON III. — COLLECTION CAMPANA. — LES VASES PEINTS (<i>8^e et dernier article</i>).....	455
J. J. Guiffrey.....	LES VIEILLES MAISONS FLAMANDES DE LA VILLE D'YPRES.....	478
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL	487

1^{er} SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc.....	L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE.	493
Léon Lagrange.....	PIERRE PUGET (<i>3^{me} article</i>).....	218
Alfred Darcel.....	UNE ENCYCLOPÉDIE DES ARTS INDUSTRIELS DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE (<i>2^{me} et der- nier article</i>).....	248
De Mas-Latrie.....	TESTAMENT DE JACOBELLO DEL FIORE, peintre....	272
L. de Ronchaud.....	MONOGRAPHIE DE LA VOIE SACRÉE ÉLEUSINIENNE, DE SES MONUMENTS ET DE SES SOUVENIRS.....	278
F. del Tal.....	ALEXANDRE COUASKI.....	283
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL.....	285

1^{er} OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Alfred Darcel.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LE MOYEN AGE. — LA SCULPTURE... ..	289
De Saint-Santin.....	DE QUELQUES ARTS QUI S'EN VONT.....	304
Édouard Lockroy.....	LE TEMPLE DE JÉRUSALEM.....	348
Paul Mantz.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LA RE- NAISSANCE ET LES TEMPS MODERNES.....	326
Charles Narrey.....	VOYAGE D'ALBERT DURER DANS LES PAYS-BAS, écrit par lui-même pendant les années 1520 et 1524 ; traduction de.....	350
Gersaint.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — EXPOSITION DES ŒUVRES CON- TEMPORAINES.....	369
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL.....	380

1^{er} NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

	Pages.
Albert Jacquemart.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LES TERRES VERNISSÉES, LES MAJOLIQUES ET LES FAIENCES..... 385
Léon Lagrange.....	PIERRE PUGET (4 ^e article)..... 403
Alfred Darcel.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LE MOYEN AGE. — LE BRONZE, LA BIJOUTERIE, L'ORFÈVRE ET LA FERRONNERIE..... 427
Charles Blanc.. ..	GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — LIVRE III. — PEINTURE..... 446
Paul Mantz.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LA RENAISSANCE ET LES TEMPS MODERNES. — BIJOUTERIE, HORLOGERIE, OUVRAGES D'ÉTAIN, DE FER, DE CUIVRE. — BRONZES D'AMEUBLEMENT..... 459
De Mas-Latrie.....	TESTAMENT DE DOMINIQUE TINTORET, FILS ET ÉLÈVE DU TINTORET..... 482
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL..... 485

1^{er} DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc....	GRAMMAIRE DES ARTS DU DESSIN. — LIVRE TROISIÈME. — PEINTURE. 489
Alfred Darcel.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE.—MUSÉE RÉTROSPECTIF.—LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE. — LES NIELLES ET LES ÉMAUX..... 507
Philippe Burty.....	LES GEMMES ET JOYAUX DE LA COURONNE AU MUSÉE DU LOUVRE..... 534
Paul Mantz.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — MUSÉE RÉTROSPECTIF. — LA RENAISSANCE ET LES TEMPS MODERNES.—MÉDAILLES, MEUBLES ET TAPISSERIES..... 546
De Mas-Latrie.. ..	PREMIER TESTAMENT DE BENOIT BORDONO..... 569
Léon Lagrange.....	BULLETIN MENSUEL..... 572
Paul Chéron.....	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1895..... 576

GRAVURES

1^{er} JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

	Pages.
Les Précieuses ridicules, par M. H. Vetter.....	43
Le Lac de Nemi, par M. Corot.....	47
Effet de lune, par M. Daubigny.....	49
Vieux moulin à Guildo, par M. Blin.....	24
Carrefour au Caire, par M. Mouchot.....	23
Intérieur d'étable, par M. Servin.....	25
Chacun pour soi, par M. Philippe Rousseau.....	27
Le Réveil, par M. Schenck.....	29
Chanteur florentin, par M. Paul Dubois.....	35
Studiosa, par M. Mathurin Moreau.....	37
Saint Jean, par M. Leharivel Durocher.....	39
M ^{lle} Mars, par M ^l Thomas.....	41

Ces douze estampes ont été dessinées par les artistes eux mêmes, d'après leurs œuvres exposées au Salon de 1865, et gravées en *fac-simile*, par M. Boetzel.

Groupe de deux figures, tiré d'un tableau de Le Nain. Dessin de M. Parent, gravure de M. Sotain.....	43
Signatures des cinq frères Le Nain.....	60
Tête de vieille femme, d'après Michel-Ange. Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Piaud.....	64
L'escalier de Voltaire, par M. Chenavard. Dessin de M. Cabasson, gravure de M. Guillaume.....	69
Vierge sur un trône, par Jean Bellin, tableau de l'Académie de Venise.....	73
L'École d'Athènes, par Raphaël. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Boetzel...	75
Maures de Tanger. <i>Fac-simile</i> d'un dessin d'Eugène Delacroix, par M. Robaut. Gravure tirée hors texte.....	87

1^{er} AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Christ en croix (pièce dite le Pommeau d'épée de Maximilien), par Albert Dürer. Bilibald Pirkeimer. Gravure d'Albert Dürer, reproduite en <i>fac-simile</i> , par M. Durand. Gravure tirée hors texte.....	405 414
Ivoire du xvii ^e siècle.....	420
Christ au roseau; ivoire du xvii ^e siècle.....	421
Ivoire. Fragment du coffret de Sens.....	425
Ivoire. Autre fragment du coffret de Sens.....	427
Bois de selle du xiv ^e siècle.....	430

	Pages.
Vase en matière précieuse du xvi ^e siècle.....	434
Chandelier. Bronze du xi ^e siècle.....	432
Fauteuil de Dagobert. Bronze du iv ^e siècle.....	433
Burette du xvi ^e siècle.....	434
La Force. Croquis de Delacroix, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain...	444
Femmes d'Alger. Lithographie d'Eugène Delacroix, tirée hors texte.....	446
Eugène Delacroix par lui-même, en costume de voyage. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.....	449
Une ville du Maroc, par Eugène Delacroix. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Boëtzel.....	454
Deux didrachmes de Charilaüs.....	459
Oxybaphon du musée de Napoléon III.....	463
Amphore du musée Napoléon III.....	470
Vase étrusque.....	473

Ces trois derniers bois ont été dessinés par M. Bocourt et gravés par M. Sotain.

1^{er} SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Pot en étain, par Briot. Dessin de M. Delange, gravure de M. Midderigh. Collection de M. Dutuit.....	493
Bidon par le Rosso, gravé par M. Gaucherel. Eau-forte tirée hors texte. Collection de M. Destailleurs.....	494
Vase d'Urbino de la collection de M. Dutuit. Dessin de M. Delange, gravure de M. Midderigh.....	202
Reliquaire du trésor de Bâle. Dessin de M. Delange, gravure de M. Regnier. Collection de M. Basilewski.....	203
Porcelaine de Vincennes, gravée par M. Jacquemart. Gravure tirée hors texte. Collection de M. Double.....	204
Bois sculpté du xv ^e siècle, dessiné par M. Gaillard, gravé par M. Boëtzel. Collection de M. His de la Salle.....	205
La Thérèse Royale, décorée par Puget. Dessin de la collection de M. Boilly, photographié sur bois par M. Maréchal, gravé par M. Boëtzel.....	245
Couronne d'Agiulfe, fin du vi ^e siècle.....	248
Reliquaire de saint Jean-Baptiste à Monza, dessiné par M. Noël, gravé par M. Belhatte.....	253
Calice de Tassilo.....	254
Autel de saint Ambroise, dessiné par M. Noël, gravé par M. Mouard.....	255
Autel de saint Ambroise. Soubassement.....	256
Autel de saint Ambroise. Corniche.....	256
Crosse de saint Bernward.....	258
Autel d'or de Bâle. Dessin de M. Noël, gravure de M. Pannemaker.....	259
Reliquaire de sainte Marguerite, dessiné par M. Noël.....	260
Salière de Benvenuto Cellini, dessinée par M. Noël, gravée par M. Pannemaker.....	269
Aiguière de Briot, dessinée et gravée par les mêmes.....	270
Croix byzantine.....	274

1^{er} OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

	Pages.
Manche de poignard du xiii ^e siècle. Dessin de MM. Weber, gravure de M. Pannemaker.....	289
Coffret byzantin dessiné par M. Delange, gravé par M. Boetzel. Collection de M. Basilewski.....	291
Coffret reliquaire dessiné par M. Delange, gravé par M. Boetzel. Collection de M. Germeau.....	294
Carrières antiques.....	320
Intérieur de la Porte dorée à Jérusalem.....	323
Chapiteau byzantin de la Porte dorée à Jérusalem.....	325
Persée, bronze attribué à Benvenuto Cellini. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Boetzel. Collection de M. Davillier.....	326
Charité, bas-relief en bronze du xv ^e siècle. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Guillaume. Collection de M. His de la Salle.....	328
Brunaccini Rinaldi, bronze italien du xvi ^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh. Collection de M. Beurdeley.....	329
Michel-Ange, bronze du xvi ^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Boetzel. Collection de M. Beurdeley.....	334
Chandelier en bronze du xvi ^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. de Nolivos.....	333
Benivieni, terre cuite du xv ^e siècle, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain. Collection de M. de Nolivos.....	337
Paix dite de Maso Finiguerra, Gravure tirée hors texte.. Collection de M. Émile Galichon.....	344
Bijoux polonais de la collection de M. le prince Czartoryski, gravés par M. Jacquemart. Gravure tirée hors texte.....	346
Bijoux du xvi ^e siècle, gravés par M. Jacquemart. Collection de M. le prince Czartoryski. Gravure tirée hors texte.....	348
Gaspar Sturm, héraut d'armes, dessiné par Albert Dürer. Dessin de M. Schloesser, gravure de M. Protat.....	353
Porcelaine avec pâtes rapportées. Composition de M. Milès, fabrication de M. Rousseau. Gravure tirée hors texte.....	374
Pot à bière exécuté par MM. Fannièrre. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.....	377

1^{er} NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Gourde en faïence d'Urbino, dessinée par M. Delange, gravée par M. Midderigh. Collection de M. Jarvez.....	383
Plat de l'école ombrienne, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.....	389

TABLE DES MATIÈRES.

591

Pages.

Plat de Chaffagiolo, dessiné par M. Delange, gravé par M. Midderigh. Collection de M. Basilewski.....	394
Buire de Ferrare, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain. Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.....	397
Aiguière d'Urbino, dessinée par M. Delange, gravée par M. Midderigh. Collection de M. le baron Alphonse de Rotchschild.....	400
Statuette dite de Charlemagne, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Boetzel. Collection de M ^{me} Évans Lombe.....	427
Polyptyque en ivoire de la collection de M. Basilewski. Dessin de M. Delange, gravure de M. Regnier fils.....	428
Bahut allemand du xiv ^e siècle, dessiné par M. Viollet-le-Duc, gravé par M. Guillaumot jeune. Collection de M. Alfred Géroente.....	429
Rampant de chässe du xii ^e siècle, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. Collection de M. Germeau.....	434
Deux pendants d'oreilles byzantins. Collection de M. Charvet.....	435
Pendant d'oreilles mérovingien. Collection de M. Charvet.....	436
Bague du xiii ^e siècle, dessinée par M. Delange, gravée par M. Boetzel. Collection de M. Basilewski.....	436
Grille du xii ^e siècle, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain. Collection de M. Le Carpentier.....	443
Clef et monture d'escarcelle, dessinées et gravées par les mêmes. Collection de M. Joseph Fau.....	445
Exemple de perspective. Dessin de M. Delange, gravure de M. Regnier.....	447
Autre exemple de perspective. Dessin et gravure par les mêmes.....	451
Table vue en perspective. Dessin et gravure par les mêmes.....	458
Flambeau attribué à Martincourt. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain...	459
Horloge de Gaston, duc d'Orléans, dessinée par M. Montalan, gravée par M. Boetzel. Collection de M. Dutuit.....	471
Pendule de Gaudron, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain. Collection de M. Tainturier.....	473
Pendule de Marie-Antoinette, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain. Collection de M. Double.....	475
Miroir français en fer repoussé et ciselé du xvi ^e siècle. Collection de M. de Monbrison. Eau forte de M. Jacquemart. Gravure tirée hors texte.....	476
Lanterne en fer repoussé du xviii ^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. de Monbrison.....	479

1^{er} DÉCEMBRE. — SIXIEME LIVRAISON.

Esquisse dessinée, de Raphaël, pour la mise au tombeau. Dessin de M. Parent, gravure de M. Piaud.....	491
Attitude du prophète Isaïe, par Michel-Ange, chapelle Sixtine. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.....	495
Attitude de la figure d'Aza, par Michel-Ange. Chapelle Sixtine. Dessin et gravure par les mêmes.....	496

	Pages.
Gestes tirés de la Cène de Léonard de Vinci (sainte Marie des Grâces, Milan). Dessin et gravure par les mêmes.....	497
Le Sacrifice d'Abraham, par Rembrandt. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh.....	500
Élymas frappé d'aveuglement, par Raphaël. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Boetzel.....	501
Exemples de figures découpées et mouvantes, d'après Paillot de Montabert.....	505
Reliquaire niellé du XII ^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Potain. Collection de M. Germeau.....	509
Reliure byzantine, par Gaucherel. Gravure tirée hors texte. Collection de M. le marquis de Ganay.....	511
Boîte de miroir en cristal émaillé. Dessin de M. Delange, gravure de M. Boetzel. Collection de M ^{me} la baronne de Rothchild.....	512
Émail colonais du XII ^e siècle. Dessin de M. Delange, gravure de M. Midderigh. Collection du prince Czartoryski.....	515
Navette à encens du XV ^e siècle. Dessin et gravure par les mêmes. Collection de Germeau.....	519
Adoration des bergers. Émail, par Kip, dessiné par M. Bocourt, gravé par Nativité. Émail de Léonard Pénicaud. Collection de M. Dutuit.....	525
M. Guillaume. Collection de M. le baron de Rothschild.....	531
Figure de femme. Émail de Pierre Pénicaud (?) dessiné et gravé par les mêmes. Collection de M. Gatteaux.....	533
Lionel d'Este, par Pisan. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Hotelin. Collection de M. Signol.....	546
Le doge Memmo, par Guillaume Dupré. Dessin de M. Gaillard, gravure de M. Dupain. Collections de MM. Labouchère et Wasset.....	551
Coffre de mariage italien, XVI ^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. le baron de Rothschild.....	553
Panneau sculpté. École française du XVI ^e siècle. Dessin de M. Bocourt, gravure de Sotain. Collection de M. Bonaffé.....	555
Commode de Caffieri. Dessin et gravure par les mêmes. Collection de M. le mar- quis d'Hertford.....	557
Encoignure. Époque Louis XVI. Dessin et gravure par les mêmes. Collection de M. le marquis d'Hertford.....	560
Console de Marie-Antoinette. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Boetzel....	561

FIN DU TOME DIX-NEUVIÈME.

 Le Directeur : EMILE GALICHON.

UNION CENTRALE DES ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE.

MUSÉE RÉTROSPECTIF

Les amateurs qui désireraient orner leur catalogue du Musée rétrospectif de gravures représentant les principaux objets exposés au Palais de l'Industrie, trouveront, dès aujourd'hui, au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Vivienne, 55 :

Au prix de 2 francs avant la lettre

Et de 1 franc avec la lettre.

MIROIR FRANÇAIS du xvi^e siècle, par M. Jacquemart. Collection de M. de Monbrison.

BIDON, par Rosso. Gravure de M. Gaucherel. Collection de M. Destailleurs.

BIJOUX POLONAIS, par M. Jacquemart. Collection du prince Czartoryski.

BIJOUX du xvi^e siècle, par M. Jacquemart. Collection du prince Czartoryski.

PAIX dite de MASO FINIGUERRA, par M. Durand. Collection de M. Émile Galichon.

RELIURE BYZANTINE, par M. Gaucherel. Collection de M. le marquis de Ganay.

ARMES du xvi^e siècle, par M. Jacquemart. Collection de M. Spitzer.

VASE HISPANO-MAURESQUE, par M. Jacquemart. Collection de M. le baron Alphonse de Rothschild.

IL PRIMO MOBILE; figure du livre de devises, dit le jeu de tarots de Mantegna, par M. Haussoullier. Collection de M. Émile Galichon.

BROCCA ITALIENNE, xvi^e siècle, par M. Jacquemart. Collection de M. le baron Gustave de Rothschild.

Dans les premiers numéros de l'année prochaine, la *Gazette des Beaux-Arts* commencera la publication de la *Galerie de tableaux & des Collections* de M. le marquis d'Hertford.

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé de 6 à 8 feuilles in-8°, sur papier grand-aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes de 600 pages chacun.

Paris.	Un an, 40 fr.; six mois, 20 fr.; trois mois, 10 fr.
Départements.	— 44 fr.; — 22 fr.; — 11 fr.
Étranger : le port en sus.	

PRIX DU VOLUME : 20 FRANCS

PRIX DE LA LIVRAISON : 4 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, tirées sur Chine. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

LA

CHRONIQUE DES ARTS

ET DE LA CURIOSITÉ

PARAIT DANS LE FORMAT DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Elle forme, à la fin de l'année, un volume de près de 400 pages, qui contient le compte rendu complet et les annonces des ventes de tableaux, dessins, estampes, bronzes, ivoires, médailles, livres rares, autographes, émaux, porcelaines, armes et autres objets de curiosité; des correspondances étrangères; des nouvelles des galeries publiques et des ateliers; la bibliographie complète des livres, articles de revues et estampes publiés en France et à l'étranger, etc., etc.

Paris et départements : un an, 10 fr.; six mois, 6 fr.

Les Abonnés à une année entière de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la *Chronique des Arts et de la Curiosité*.

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

RUE VIVIENNE, 55

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.